PETER JESSEN

DER ORNAMENT-STICH

BERLIN
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/derornamentstich00jess

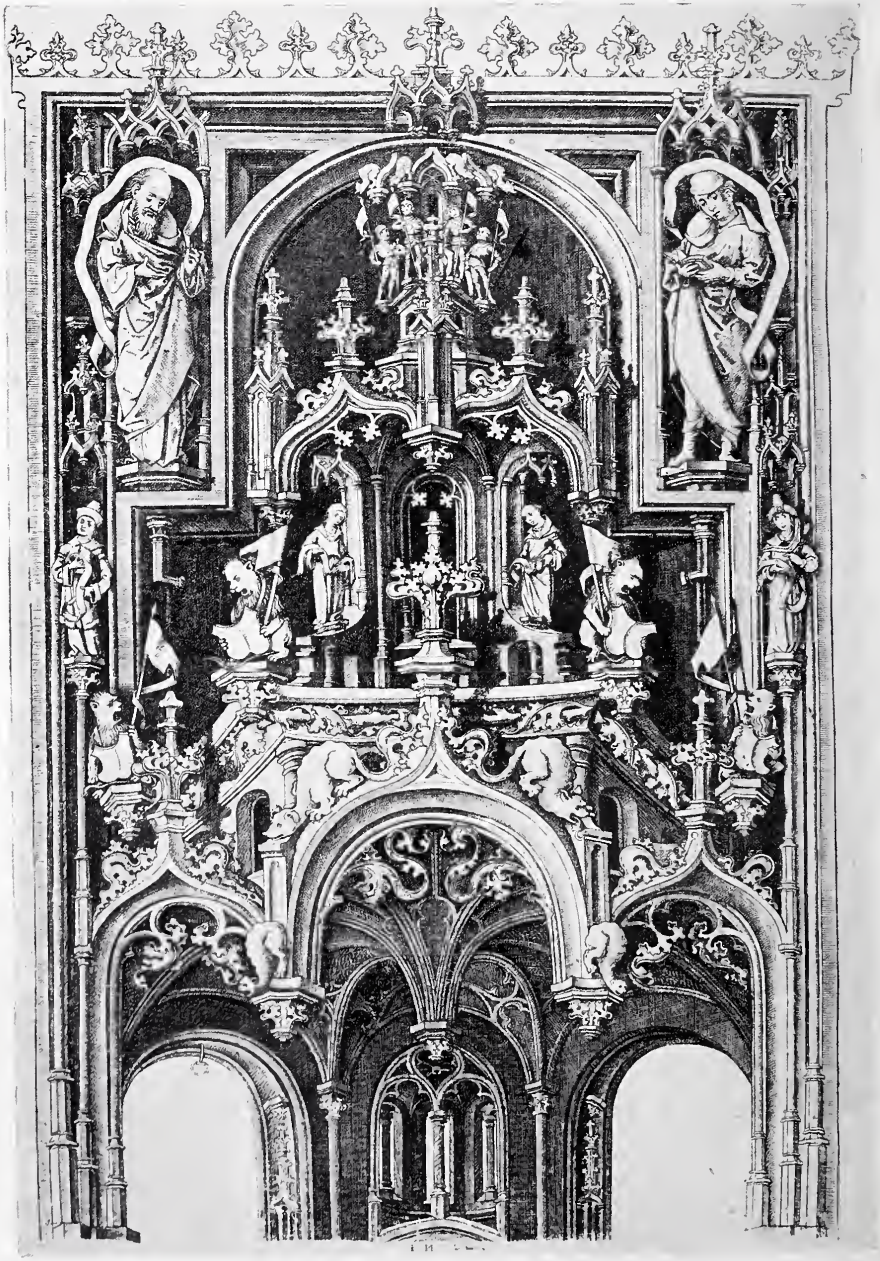


Abb. 1 Meister I A von Zwolle 42:28

DER ORNAMENTSTICH

GESCHICHTE DER VORLAGEN DES KUNSTHANDWERKS SEIT DEM MITTELALTER

VON

PETER JESSEN

DIREKTOR DER BIBLIOTHEK DES
KUNSTGEWERBE-MUSEUMS
IN BERLIN

BERLIN 1920
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT G. M. B. H.

Abb. 3 Meister b g 11:8

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Abb. 4 Meister E S 6,5 : 13

WESEN UND GELTUNG DES ORNAMENTSTICHS

Für alle Werkkünste einschließlich der Baukunst erscheinen heute in Büchern und Zeitschriften zahllose Vorlagen, zum kleineren Teile gezeichnete oder gemalte Entwürfe, weit überwiegend photographische Wiedergaben fertiger Stücke aus der Vorzeit oder der Gegenwart. Das ist nicht immer so gewesen. In den ursprünglichen Kulturen hat der Handwerker solche Überfülle der Anregungen weder gekannt noch ihrer bedurft. Wohl wies hier und da ein überragend begabter Kopf den Genossen neue Wege und wurden durch Handelsaustausch oder persönlichen Verkehr fremde Kunstkreise bekannt und genutzt. In der Regel aber ersann und meisterte man die Formen in der Werkstatt vor der Werkbank; Erfinder und Ausführer waren eine Person oder arbeiteten wenigstens Seite an Seite und Hand in Hand.

Erst im 15. Jahrhundert hat dieses alte, naturgemäße Verhältnis sich verschoben. Der Holzschnitt, der Kupferstich und der Buchdruck erlaubten, neue Formgedanken zu vervielfältigen und zu verbreiten. Zur selben Zeit sonderten sich, zuerst in Italien, aus den Werkstätten einzelne Künstler zu selbständiger Geltung und leitender Tätigkeit. Architekten, Bildhauer und Maler wurden die Führer zunächst der Baugewerke, bald auch der meisten übrigen Arbeitsgebiete. Was sie an neuen Gestaltungen ersannen, konnten Stich und Holzschnitt in alle Werkstätten weitergeben. Dazu stellte die Zeit neue Aufgaben. Seit das klassische Altertum mit seinen Bauten und ihrem Zierat zum Maßstab und zur Grundlage aller Kunst- und Werkarbeit wurde, waren Bilder seiner Reste in Süd und Nord begehrt. Fortab be-

gleitete eine wachsende Menge gestochener Erfindungen und Aufnahmen alle Wandlungen des Zeitgeschmacks, von der späten Gotik durch die Renaissance, das Barock und das Rokoko zum Klassizismus, bis mit dem 19. Jahrhundert die selbsttätige, unbefangene Schaffenskraft erlahmte und das Formenwesen Europas rückschauender Altertümelei verfiel.

Weite Strecken dieser Entwicklung kann man aus den Vorlagen ablesen, anschaulicher oft als aus den ausgeführten Kunstwerken; sie zeigen die Absichten der Künstler gleichsam in Reinkultur. Allein man wird sich hüten, die Formengeschichte etwa auf die Stiche allein zu gründen. Zu allen Zeiten haben einzelne Gewerke, wie beispielshalber die Weberei, auf gedruckte Vorlagen so gut wie völlig verzichtet. Wo die Kunst vorwiegend monumentalen Zielen folgt, wie so oft in Italien, fällt das Vorlagewesen für das Handwerk bisweilen gänzlich aus. Nicht überall und stets haben Erfinder, Stecher und Verleger sich günstig zusammengefunden. Oft erscheinen selbst die mächtigsten Förderer der Werkkunst auf den Vorlagen ihrer Tage nicht einmal durch ihren Namen. Andererseits aber erheben zu allen guten Zeiten immer wieder hochgemute Schöpfer und glänzende Darsteller diese Werke der Nutzgraphik zur Höhe edelster, von allen Schranken freier Kunst.

Diese ganze Literatur hat man vor fünfzig Jahren in Deutschland Ornamentstich benannt, obwohl sie außer dem Kupferstich auch den Holzschnitt verwendet und nicht nur das Ornament als solches, sondern nahezu alle Aufgaben der Werkkunst berührt. Neben Einzelblättern erscheinen Folgen und Bücher mit oft reichlichem Text, zumal für die Baukunst, die wir von der übrigen Handwerkskunst nicht trennen können. Dagegen werden wir einige Sondergebiete, wie die an sich sehr anziehenden Schreibvorlagen, die breite Masse der Festberichte und die Werke über die Kleiderkunst, nur gelegentlich streifen können.

Gesammelt hat man die Ornamentstiche, seitdem man im 19. Jahrhundert auf die Vorbilder seit dem Mittelalter zurückgriff. Zuerst in Paris. Dort haben Architekten und Kunstfreunde noch eben rechtzeitig gerettet, was nicht schon in den Werkstätten verbraucht worden war. Bereits 1846 hat der treffliche Kenner Reynard einen noch heute nützlichen Versteigerungskatalog drucken lassen[1]. Von den Museen hat zuerst das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien eine Ornamentstichsammlung gebildet und durch Kataloge bekannt gemacht[2]. Am vollständigsten ist heute die Ornamentstichsamm-

lung der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin, deren Katalog erstmalig 1894 erschienen ist und zur Neuauflage vorbereitet wird[3]. Zu ihm wird greifen, wer über die Grenzen dieses Handbuchs hinaus bibliographische Einzelheiten sucht. Einen großen Dienst hat allen Freunden des Gebietes der Dekorateur D. Guilmard geleistet, als er 1880 allen Stoff in den Kupferstichsammlungen von Paris und Brüssel und den damals noch zahlreichen pariser Privatsammlungen mit bewundernswertem Fleiße, wenn auch nicht immer kritisch genug, erstmalig zu einer grundlegenden Bibliographie zusammenfaßte[4]. Auch die frühesten Nachbildungswerke sind in Paris erschienen. In Deutschland hat am ergiebigsten Georg Hirth diese Vorbilder den Ausführenden zugeführt[5].

Doch sollten die Schaffenden aus dieser verführerisch sprudelnden Quelle nicht so unbesonnen schöpfen, wie unser Kunstgewerbe es nach 1870 getan hat. Die alten Handwerker, denen einst diese Stiche bestimmt wurden, waren werkfest genug, um nur das ihren Stoffen, Arbeitsweisen und Zweckansprüchen Gemäße zu entnehmen; sie wußten auch ausschweifende Träume ihrer Sachkunst einzuzwingen. Die ziersüchtige Gegenwart hat dagegen nur zu oft die Anregungen mißdeutet und mißbraucht. Dem Künstler und Arbeiter kann diese reiche Welt zum Segen nur werden, wenn er in ihr nicht flüchtigen Anreiz sucht, sondern sie aus ihrer Zeit heraus versteht und für den Augenblick neu zu erschaffen lernt. Solches wahrhafte Verständnis hat die Geschichte des Ornamentstichs zu vermitteln.

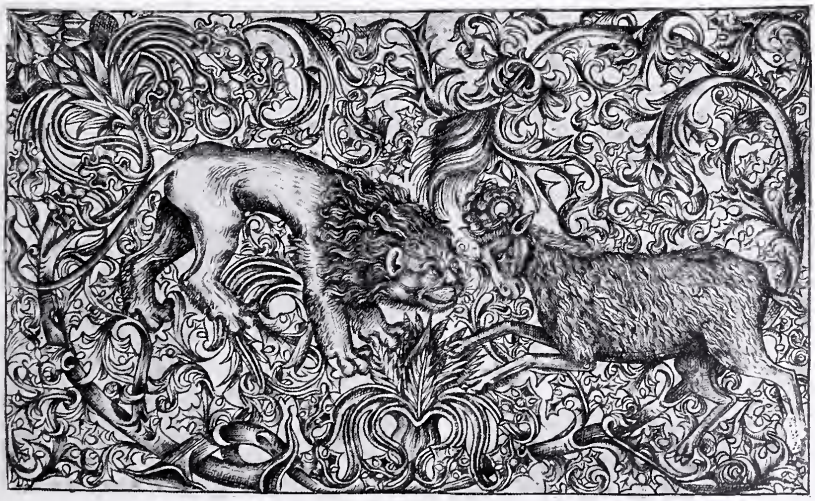


Abb. 5 Meister h w 9,5 : 16

Abb. 6 Martin Schongauer Teil, 21 : 10

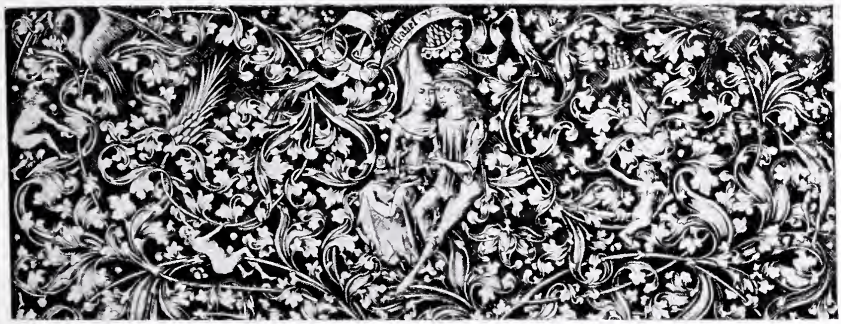


Abb. 7 Israhel van Meckenem Teil, 9:24

DER GOLDSCHMIEDSSTICH DER SPÄTGOTIK

DER BETRIEB. Die ersten Stecher sind, soviel wir wissen, deutsche und niederländische Goldschmiede gewesen. Durch ihr Handwerk mit dem Grabstichel vertraut, verfielen sie schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts darauf, in Kupferplatten zu gravieren und davon Abzüge auf Papier zu nehmen. Was sie in den Handel brachten, war nicht eigentlich zum künstlerischen Genuß bestimmt; es waren Gebrauchsstücke, Spielkarten, Andachtsbilder für das Haus oder zum Einkleben in geschriebene Gebetbücher, auch Buchstaben und Wappenschilder für ähnlichen Bedarf. Diese Blätter waren auch den Werkstätten als Vorlagen willkommen und haben Malern, Glasmalern, Schnitzern, Töpfern, Buchbindern, Stickern und Silberschmieden gedient[1]. Es lag den stechenden Goldschmieden nahe, für die Gewerke, zumal die eigenen Zunftgenossen, auch unmittelbar Muster von Ornamenten und Geräten zu zeichnen, Einzelblätter oder kleine Folgen aus mehreren gleichartigen Blättern, zunächst mehr gelegentlich als planmäßig, wie denn ja die ältesten Stiche überhaupt oft nur als ein Nebenerwerb neben dem Goldschmiedsbetriebe gepflegt wurden.

DIE STOFFE. Was die Werkstätten brauchten, waren vor allem Einzelheiten in dem jeweilig neuesten Geschmack. Es war die Zeit der Freigotik, der brodelnden Gärung, als der deutsche Formwille die Fesseln der »Gerechtigkeit« sprengte und aus tiefem Naturgefühl und breiter Gestaltungslust sich eine eigene Zierwelt aufbaute, eine späte Blüte mittelalterlichen Deutschtums. Da fand auch der Stecher für zeitgemäße Erfindungen willigen Absatz. Zunächst für kraus verschlungenes Blattwerk, das sein Wachstumsgesetz in sich selber trug und nach eigenem Drange sich bog, bauchte, spaltete und verflocht, bald vollsaftig schwellend, bald spießig mager, bald weich gelappt, bald dornig verästelt, als Einzelblatt aufrecht gleich Krabben oder breit ge-

Abb. 8 Meister der berliner Passion 7:9

lagert und zu dichtem Füllwerk geschlossen. Hier sind es Zweige von natürlichem Wuchs, dort linear gebundene Rankenzüge, auch Phantasiegebilde, die den fremdartigen Gewebemustern der Zeit Anregungen schulden. Da die Schöpfer dieser Ornamentstiche sich stets auch mit Figurenstichen beschäftigten, durchsetzten sie ihr Laub gern mit allerlei launigen Tier- und Menschengestalten, zu Beginn noch ungelenk, bald aber durch die führenden Meister des Kupferstichs völlig zur Einheit gestimmt. Als solche Einschiebsel dienten Vögel, wilde Männer, Misch- und Scherzfiguren, vereinzelt Kinder und Bibelgestalten; Tänzer und Liebespaare wurden besonders beliebt. Im ganzen scheinen rund hundert Erfindungen dieser Art erhalten.

Das zweite Problem der gotischen Zierkunst, die architektonischen Gebilde, sind seltener und nur von wenigen Stechern der späteren Jahrzehnte behandelt worden. Auch in ihnen umspielen wohl bewegtere Umrisse, Gliederungen und Rhythmen der jungen Spätgotik das alte, strenge Gerüst. Doch fühlen sich die Erfinder befangener als bei dem willkürlichen Blättergesprieß, und der Gewinn ist kärglicher als dort. Man kennt nur etwas über zwanzig Blätter mit architektonischen Motiven, darunter Baldachine, Strebebögen, Nischen, auch Fensterrosen aus Maßwerk. Sie zielen weniger auf die Steinmetzen als auf die Altarschnitzer und Goldschmiede. Auch jener Hans Schmuttermayer in Nürnberg, der um 1484 seinem Fialenbuche den

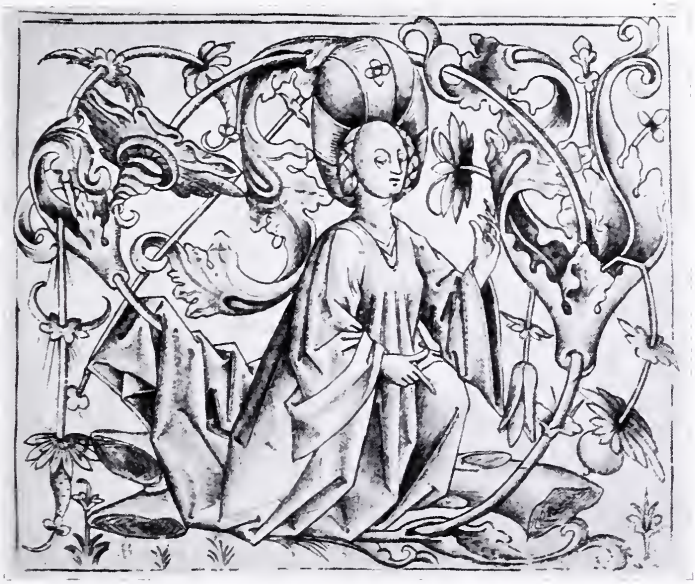


Abb. 9 Meister der berliner Passion 7:9

erläuternden Stich eines Wimpergs beigab, ist vermutlich Goldschmied gewesen[2]. Für die Buchmaler ist aus architektonischen Formen sogar ein völliges Alphabet gestochen worden.

Nicht viel mehr ist aus der dritten Gruppe bekannt, den Vorlagen für fertiges Gerät[3]. Unter ihnen mehrere Monstranzen, das vornehmste Erfordernis für die heilige Messe, dann Bischofstäbe, Rauchfässer, Mantelschließen; an weltlichen Goldschmiedsstücken wenige Becher und ein Schmuckstück. Dazu als Gelegenheitsarbeiten zweier Bildhauer ein Weihwasserbecken und ein Kapitell. Das ist so gut wie nichts im Vergleich zu alle dem, was damals in den rastlosen deutschen Handwerksstätten ausgeführt wurde. Noch waren die Erfindungen auf Papier nur eine spärliche Ergänzung zu dem, was der Handwerker aus eigener Kraft schuf; noch pflanzte das Neue sich von Mann zu Mann fort; für plastischen Zierat nahm man auch Abdrücke zu Hilfe[4]. An dem Fortschritt des gesamten Formenkreises hatten die Stecher nur bescheidenen Anteil; Bahnbrecher sind sie nicht gewesen. Für die Benutzung gotischer Ornamentstiche in den Werkstätten haben sich bislang nur wenige Belege erbringen lassen.

DIE MEISTER. Wer über die Persönlichkeiten der Erfinder und Stecher Auskunft sucht, darf nicht vergessen, daß von dem einstigen Bestande an Stichen nur ein Bruchteil bis auf uns gekommen ist. Man hat meist nur kleine Auflagen abgezogen und sie in den Werkstätten

Abb. 10 Meister P W 13:11,5

vernutzt. In die Mappen der älteren Sammler haben sich nur die Blätter der ohnehin berühmten Meister gerettet; die Mehrzahl der gotischen Ornamentstiche ist äußerst selten geworden und nur in wenigen oder einem einzigen Abzuge erhalten. Manche Originale sind nachweislich völlig verschollen und klingen höchstens in Nachstichen weiter. Das Erhaltene ist über die Museen und Privatsammlungen der ganzen Welt verstreut. In Berlin besitzt das Kupferstichkabinett an Ornament- und Gerätvorlagen der Gotik, außer den Zierbuchstaben und Wappen, etwa fünfzig Blatt.

Innerhalb des Lebenswerkes der einzelnen Stecher zählen diese Or-

namentstiche zumeist nur wie Gelegenheitsarbeiten. Manche von ihnen, insbesondere die frühesten, haben sich nur durch jahrelange Forschungen sichten und bestimmten Händen zuweisen lassen. Denn die ältesten Stecher pflegten ihre Arbeiten ohne Namen oder Zeichen hinauszugeben; auch trug niemand Bedenken, die Erfindungen der Genossen wortgetreu zu kopieren, ja fremde Platten aufzustechen und mit dem eigenen Zeichen zu versehen. Selbst berühmte, mit dem Namen gezeichnete Blätter gelten bisweilen nur als Nachstiche nach verschollenen Vorbildern.

Die stechenden Goldschmiede und Maler des 15. Jahrhunderts im Norden haben fast ausnahmslos längs des Rheins gelebt, von der Schweiz bis in die Niederlande. Die stärkeren Persönlichkeiten sind die Oberdeutschen. Der erste Bahnbrecher des Kupferstichs, dessen Namen wir freilich nicht kennen, der sogenannte Meister der Spielkarten, tätig 1430 bis 1450, hat sein ungewöhnliches Raumgefühl nicht an eigentlichen Ornamentstichen, sondern nur in den Tier- und Blumenspielen seiner Karten und in den kräftigen Rosenranken bekundet, mit denen er eines seiner Heiligenbilder umrahmt. Einige früheste erhaltene Ornamentblätter stammen von dem »Meister der nürnberger Passion«, kleine Querfüllungen mit Laubwerk und wilden Männern, herb und ausdrucksvoll; sie sind im Schnitzwerk eines Holzkastens benutzt worden. Auch der erste Großmeister des Kupferstichs, der Meister E. S., der einige Blätter 1466 und 1467 datiert, vermutlich in der Schweiz zu Hause, bewährt sich als erfindungreicher Goldschmied vor allem in dem sorgsamen Schmuck und Gewandzierat, mit dem er seine anmutigen Gestalten ausstattet und in sonstigem ornamentalem Beiwerk[5]. Als Vorlagen für das Handwerk hat er kleine Rundbilder gestochen, die der Silberschmied auf Kelchen und Geräten anbringen konnte. An eigentlichen Ornamentstichen kennt man eine Gruppe von fünf krabbenartigen Blumen, vier Querfüllungen mit Blatt- Abb. 4
werk und Figuren und als wirksamstes eine große Monstranz, auf wohl vier Platten in Umrißstich, geadelt durch die zart empfundene Gestalt des Heilands zu Häupten des Allerheiligsten. Das berühmte Rund, das inmitten Johannes auf Patmos, im Rande herrlich geschwungene Ranken trägt, ist eine der schönsten Vorlagen, wenn auch schwerlich unmittelbar als Hostienteller anzusprechen.

Die stecherischen Absichten des Meisters E. S. hat der große Martin Schongauer aus Kolmar (um 1450—1491) zur Reife geführt; auch seine Ornamentstiche sind für ihre Zeit die Krone an Erfindung und Ausführung[6]. Durch Herkunft und Lehre Handwerker, Sohn und Bruder

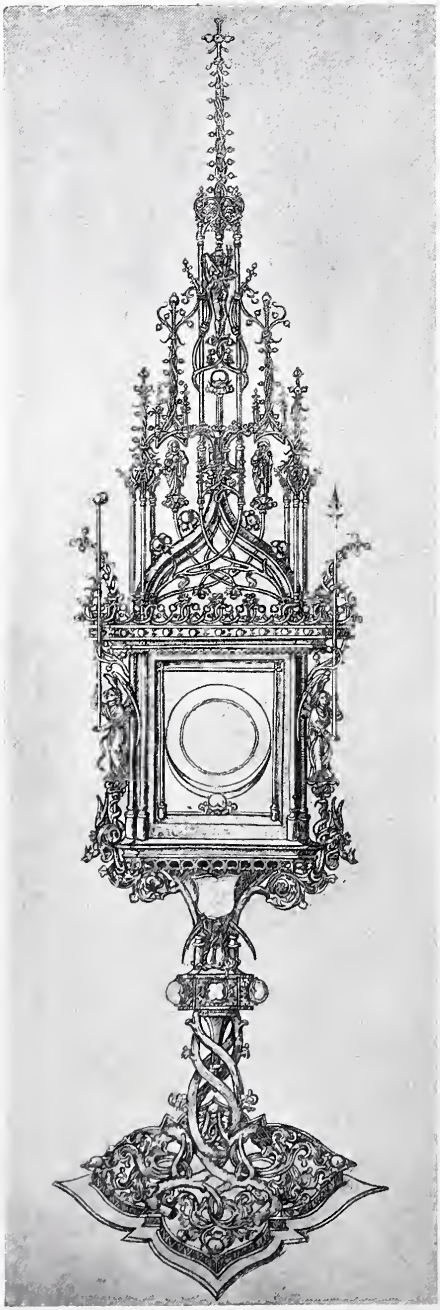


Abb. 11 Wenzel von Olmütz 50:13

eines Goldschmieds, nach Anlage und Beruf Maler, hat er wie den deutschen Kupferstich so auch den Ornamentstich aus handwerklicher Enge zur vollen Freiheit erhoben. Voll bezaubernder Anmut sind schon seine halb ornamentalen Vorwürfe, wie die Runde mit den Wappenhaltern und den vier Evangelistenzeichen. Gleich fein ersonnen, klar geschaut und meisterlich gestochen die elf eigentlichen Ornamentvorlagen seiner Hand, Krabbenblätter und Füllungen. Fünf aufrechte Laubblätter, wie sie ähnlich schon Meister E. S. gebracht hatte, in wechselnder Tonart, spitzzackig gelappt, schnittig zersägt, knollig gebaucht und schlicht mit rundlichen Rändern, jedes wie ein selbstgewachsenes Naturgebilde organisch ausgereift. Solch eigenwilliges Geäst und Gebändel in vollen Schwüngen, bald saftig, bald magerer, bildet das Gerüst auch der fünf köstlichen, verschieden großen Füllungen, durchspielt von weichbewegten Hopfenranken und scharf gesehenen Vögeln, wie der berühmten Würge-Eule. Seinen fröhlichen Spieltrieb weiß der Meister klug zu bändigen, wo es gilt, Geräte zu gestalten, in dem Rauchfaß und dem Bischofsstab. Das Rauchfaß die reichste Auswirkung der Zeit-

formen, mit seinen schleifenden Ketten so anschaulich dargestellt, als könne es nur nach einem ausgeführten Stücke gezeichnet sein, trotz einiger Unstimmigkeiten der Konstruktion; der Bischofsstab die sieghafte Vereinigung ornamentaler und figürlicher Gestaltungskraft, in seiner Krümme Maria mit dem Kind auf dem Thron nebst zwei musizierenden Engeln, ein Höhepunkt des Ornamentstichs aller Zeiten.

Gern zählten wir zum Ornamentstich auch den geistvollen »Meister des Hausbuchs«, wenn sein reiches Lebenswerk neben schmuckfrohen Beizierden, Wappen und Wappenhaltern auch eigentliche Vorlagen enthielte[7]. Er bietet köstliche Beispiele der anmutigen Laune, die das oberdeutsche Blut auch im Dekorativen kennzeichnet. Der Abstand von dem nüchterneren Wesen der Niederdeutschen, besonders der Holländer, spricht sich auch im Ornamentstich aus.

Allerdings hat in Köln ein feinsinniger Erfinder gewirkt, von dem wir leider nur geringe Kunde haben, der Meister P.W., der Schöpfer der lebensvollen Bilder aus dem Schweizerkriege und des runden Kartenspiels mit Tieren und Blumen, eines Meisterstücks dekorativer Gestaltung. Die wenigen erhaltenen Ornamentstiche seiner

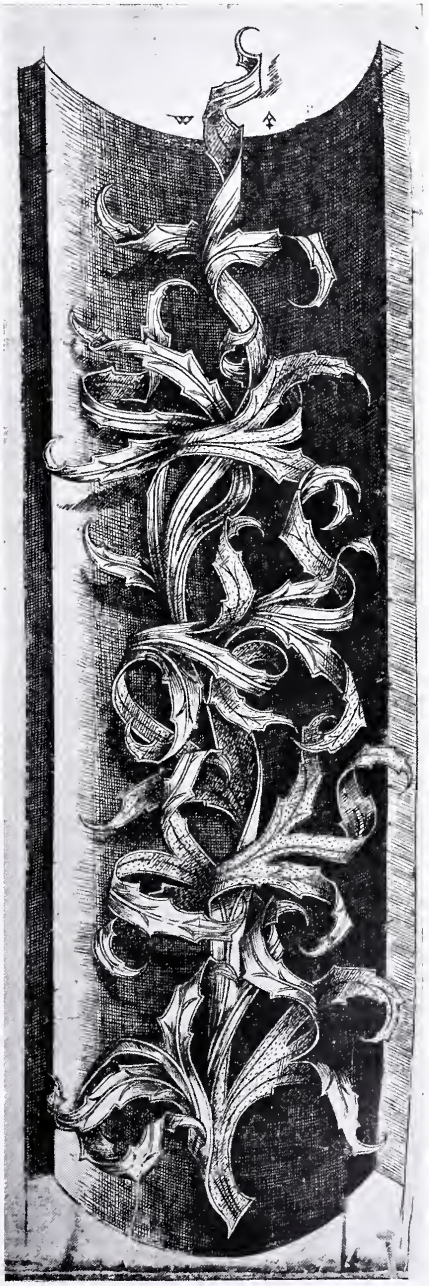


Abb. 6

Abb. 15

Abb. 12 Meister W mit der Hausmarke 28:10

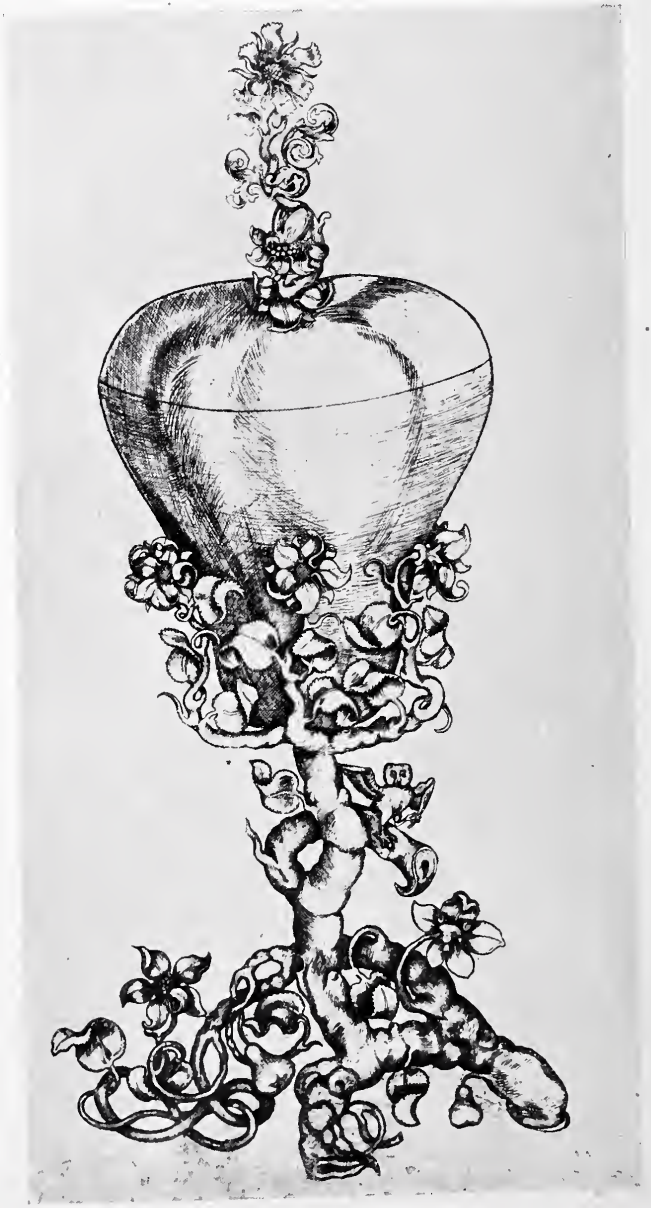


Abb. 13 Unbekannter Meister 29:13

Hand sind ebenso anmutig an Gehalt und Form, besonders das gedrängte Blattgekräusel voll südlich empfundener Flügelkinderchen. Man nimmt danach an, daß auf ihn eine Reihe schönster Erfindungen zurückgehen, die wir nur in Nachstichen betriebsamer Kopisten besitzen. Abb. 10

Zu solchen Nachahmern gehört mit vier Fünfteln seiner fast sechshundert Blätter jeden Schlages der weit bekannte Israhel van Meckenem († 1503) in dem westfälischen Bocholt[8]. Vermutlich hat schon sein gleichnamiger Vater, als welchen man den sog. Meister der berliner Passion hat ansehen wollen, eine Reihe von Füllungen mit ausgreifenden Gestalten in allzu buntem Geranke gezeichnet. Des Sohnes gewandter Stichel zeigt sich von seiner besten Seite in rund einem Dutzend ornamentaler Blätter, die zu den ansprechendsten Schöpfungen des Ornamentstichs zählen und mit Recht berühmt sind, obwohl sie heute nicht mehr als Israhels Eigentum gelten. Voran die großen Breit- und Hochfüllungen aus krausem Blatt- und Lappenwerk und launigem Füllsel bewegter Gestalten: Jesses Traum, mehrfach von Holzschnitzern der Zeit benutzt, der Tanz der Verliebten, ein sinnbildliches Spiel nackter Gestalten, ein Liebespaar über dichtem Geranke, zwei Namenszüge und mehr. Alles so geistreich erdacht und eindringlich gesehen, daß man die Erfindung nur dem sichersten Ornamentisten des niederrheinischen Kupferstichs, dem Meister P. W. von Köln, zutraut, dem mutigen Urheber des großen Stiches vom Schweizerkriege und des lieblichen runden Kartenspiels; Israhel hat ihn auch sonst wiederholt kopiert. Ob man dem so oft als Dieb Ertappten danach noch den edlen Bischofsstab belassen soll, der seinen Namen trägt, scheint ungewiß. Sein Ruhm ist spät, aber verdientermaßen erschüttert. Abb. 8, 9 Abb. 7

Dagegen gebührt einem etwas älteren niederländischen Zeitgenossen, dem Meister W mit der schlüsselförmigen Hausmarke (Nagler V, 1441)[9] volle Achtung wegen seiner zwar handwerklich nüchternen, aber gewissenhaften und eigenen Werkstattsvorlagen für Goldschmiede, Altarschnitzer und selbst Baumeister. Er hat vor und nach 1470 mindestens zwei Dutzend geräumige Gestaltungen aus gotischen Bauformen geschaffen, Kirchenräume, Nischen, Laibungen, Baldachine, Fensterrosen, Monstranzen, einen Bischofsstab, ein Rauchfaß, gediegene Muster, wie die Gewerke sie brauchten. Offenen Blick für werkmäßige Sachlichkeit bekunden auch seine ungewöhnlichen Stiche von Seeschiffen, die frühesten und auf lange Zeit einzigen ihrer Art, wenn nicht als Vorlagen für den Schiffbauer, so doch als Anregung für jeden Lernlustigen und Wißbegierigen höchst anschaulich erfaßt. In engen Grenzen eine gediegene Persönlichkeit. Abb. 12 Abb. 14

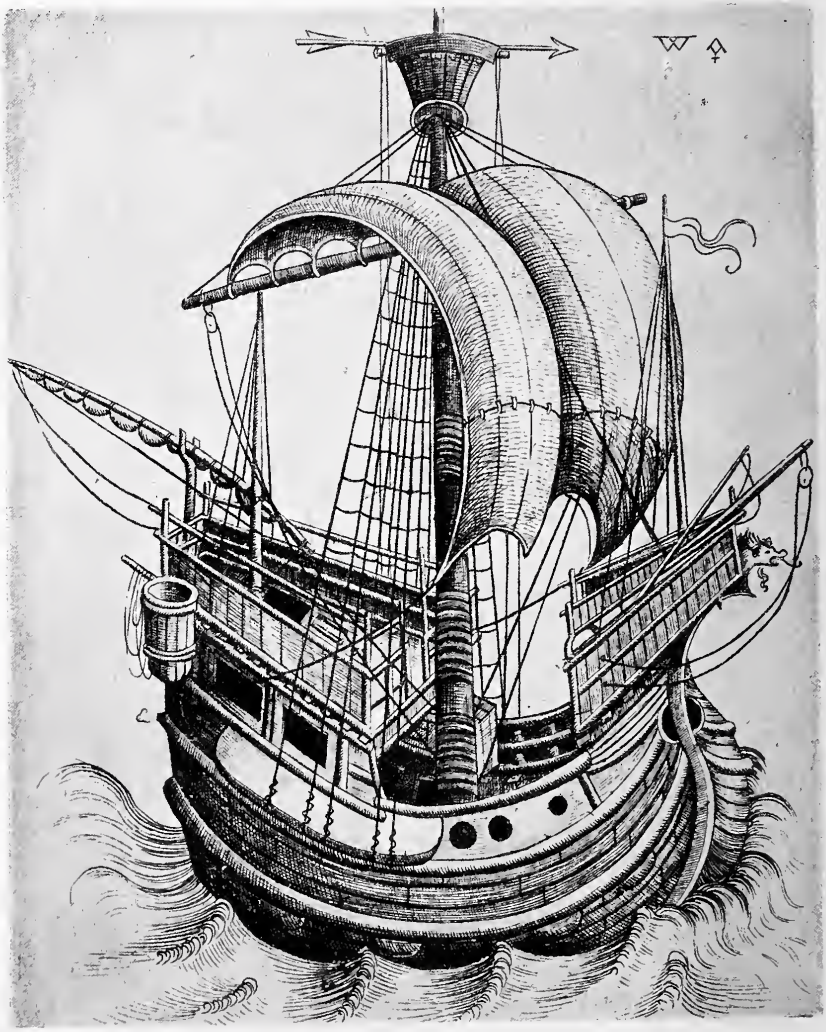


Abb. 14 Meister W mit der Hausmarke 17:13

Was außerdem einzelne Meister an Ornamenten und Geräten gelegentlich haben ausgehen lassen, läßt sich hier leider nicht lückenlos aufzählen. Es ist manches stattliche und eingehende Blatt darunter; von Alart du Hamel aus Herzogenbusch ein mächtiges Reliquiar, eine Monstranz und eine Eckleiste, von dem Meister J. A. von Zwolle ein laubdurchwucherter Baldachin, mehreres von dem meist kopierenden Meister W (Wenzel von Olmütz), darunter eine besonders schön bewegte Monstranz, ein Brunnen von Jörg Syrlin in Ulm und ein Kapitell von Veit Stoß, ein reizender Anhänger des noch immer rätselhaften Meisters L. Cz und einiges weitere von Monogrammisten, wie dem Meister b g und dem Meister h w, sowie von ungenannter Hand. Wäre uns der beträchtlich reichere ursprüngliche Bestand erhalten, würde der nordische Ornamentstich des 15. Jahrhunderts den deutschen Spieltrieb jener geistig bewegten Tage noch viel eindrucksvoller widerspiegeln. Aber auch die Reste sind ein würdiger, verheißungsvoller Anfang.

Abb. 1
Abb. 11
Abb. 2
Abb. 3, 5
Abb. 13

Abb. 15 Meister P W 6,5:6,5

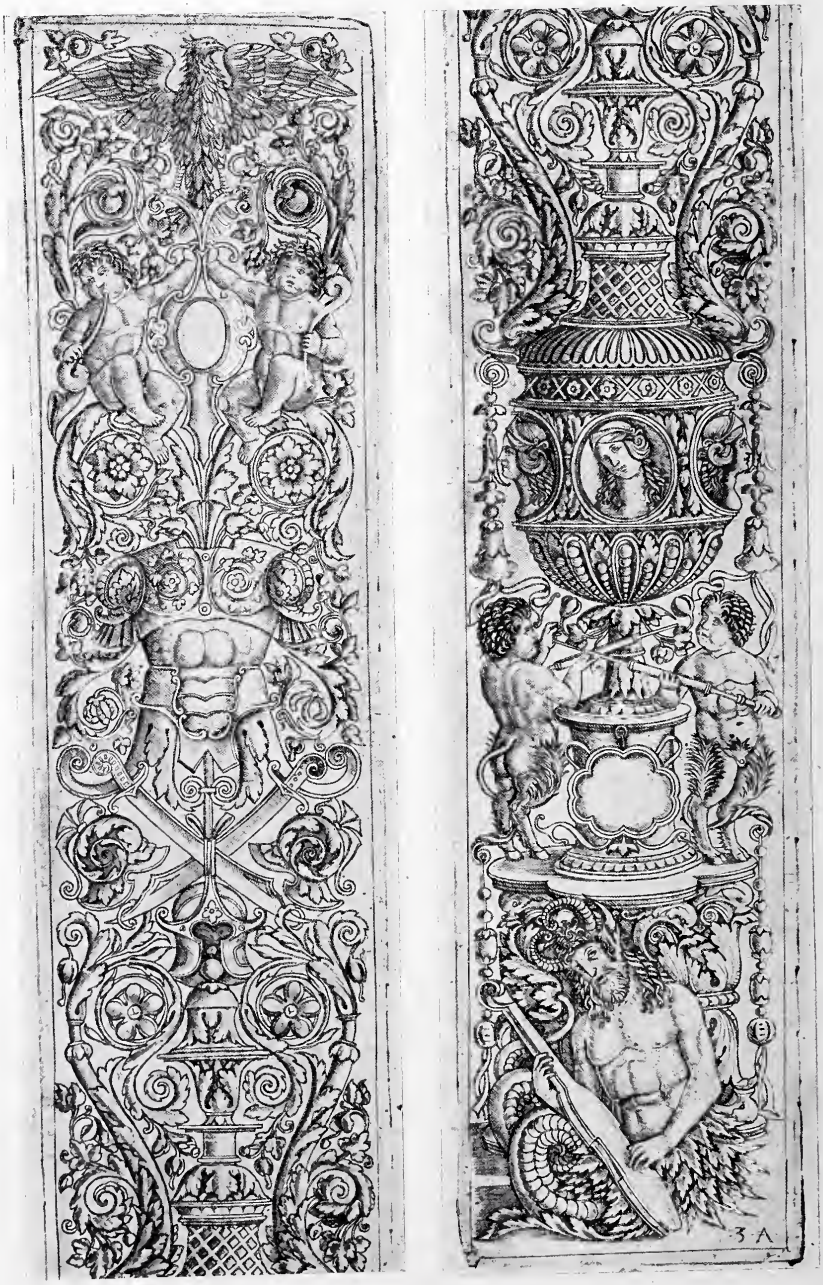


Abb. 16 Zoan Andrea 54:8

Abb. 17 Unbekannter Meister Teil, 5:22

ITALIEN IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

DIE MEISTER DES 15. JAHRHUNDERTS. Der Ornamentstich der italienischen Renaissance ist weniger einheitlich und ergiebig als der Goldschmiedsstich der deutschen Gotik. In Italien wuchsen aus den Werkstätten die fähigsten Köpfe zu freien Künstlern und Führern des Handwerks herauf und bereicherten den Formenkreis im persönlichen Verkehr. Da sie selber oder ihre Skizzen und Werkzeichnungen in den Arbeitsstuben und auf den Bauplätzen zur Hand waren, konnten auch die Handwerker ohne fremde Vorlagen auskommen. Trotzdem hat es den Werkstätten an Anregungen graphischer Art nicht gefehlt. Die Mehrzahl der italienischen Figurenstiche aus dem 15. Jahrhundert, anfangs von Goldschmieden, später von Malern bestimmt, ist absichtslos voll dekorativer Werte dank der großräumigen Komposition, der klaren Zeichnung und dem prächtigen Schmuck an Bauten, Innenräumen, Thronen und Geräten auf den Hintergründen und dem Beiwerk. Die klassischen Gestalten, mythologischen und allegorischen Vorgänge, Propheten und Sibyllen, Planeten, Triumphe und Liebesspiele auf den Bilderfolgen und Einzelblättern tragen einen Zug ins Große, der sie als Vorbilder ohne weiteres empfiehlt; wie hat man nicht allein Mantegnas Meergötterfriese daheim und im Norden genutzt.

Eine Gruppe dieser Stiche, von der Hand eines Florentiners der sechziger und siebziger Jahre, ist nicht nur von solch dekorativem Gehalt, sondern geradezu selber Zierwerk zum Aufkleben auf Schachteln und anderes Gerät als wohlfeiler Ersatz der kostspieligeren Handmalerei[1]. Deshalb sind die Blätter zum Teil rund oder oval, pilaster- oder leistenförmig; die Gestalten und Vorgänge aus dem Liebesleben noch in spätmittelalterlicher, burgundischer Modetracht; vielerlei Ornament von Kränzen, Borten, Wappenschildern; ein Zeugnis großzügiger Gebrauchsgraphik. Erhalten sind rund 130 Blatt, großenteils einst in der Sammlung Otto vereinigt und oft noch heute nach diesem Vorbesitzer benannt. Auch andere Figurenstiche sind gelegentlich für dergleichen Zierzwecke verwendet worden. Abb. 17

Eigentliche Ornamentvorlagen haben auch in Italien zuerst die Goldschmiede für sich und die eigenen Gewerbsgenossen abgerieben und bald als Vorlagen gestochen: die berühmten »Nielleni«[2]. Die Meister pflegten die Gefäße, Geräte und Prunkwaffen mit Silberplättchen zu belegen, deren scharf eingegrabene Zeichnung mit einer dunklen, schwefelhaltigen Masse (Niello) ausgelegt wurde. Von solchen Gravierungen ließen sich unmittelbar oder auf dem Umwege über einen Schwefelabguß Abreibungen auf Papier herstellen für den eigenen Musterbestand und für den Verkauf. Auch hier sah man bald, daß sich die Nachfrage nach solchen Vorlagen besser durch eigens für den Abdruck hergestellte Stiche von Kupferplatten decken ließ. Von beiden Gattungen sind uns figürliche und ornamentale Blättchen erhalten, in den oft winzigen Formaten, wie sie der niellierende Silberschmied zu verwenden pflegte. Nur vereinzelt sind es Ganzstücke, wie etwa Messergriffe. Die Ornamente meist feinstes Blattwerk, symmetrisch aufsteigend, auch Figuren aus dem Formenschatz der Zeit, einzeln oder in das Laub eingefügt. Man kann eine florentinische Art, die auf den Malergoldschmied Antonio Pollaiolo zurückgeht, unterscheiden von der Weise von Bologna unter Francesco Francia, dessen
Abb. 18, 19 tätigster Schüler oder Nachfolger, Peregrino, wahrscheinlich aus Cesena, auch dicht gefüllte grotteske Kompositionen gestochen hat. Die anmutigen Blättchen zählen zu den Kostbarkeiten der großen Kupferstichsammlungen.

Dagegen lassen sich an italienischen Ornamentvorlagen größeren Formates aus dem 15. und frühesten 16. Jahrhundert nicht viel mehr als fünfzig Blätter nennen, kein einziges für ein bestimmtes Gewerbe, fast alle nur Füllungsornamente; noch fehlt uns ein verläßliches Verzeichnis[3].

Voran stehen als stattliche Reihe die zwölf schlanken Pilaster-
Abb. 16 füllungen des rätselhaften Zoan Andrea, auf weißem Grunde in sauberen Umrissen und feinen Schattenlagen gestochen. Sie ähneln einander im Aufbau. Auf einem Sockel, neben dem meist Kinder und Mischfiguren spielen, ein reich gegliedertes und verziertes Gefäß; weiter aufwärts kleinere Vasen oder Panzer; in die schmalen Räume daneben ranken sich runde Laubzweige, nicht in dem eleganten Reliefstil der Plastik, sonderen in der flacheren, mehr zeichnenden Art der Wand- oder Buchmalerei. Dazwischen Waffen und Geräte, gern auch Kindergestalten in allerlei Betätigung; im Ganzen eine Fülle anregender Motive in reifer, raumsicherer Fügung. Die Blätter sind zum Teil durch Kupferstich und Holzschnitt kopiert und von italienischen und

deutschen Nachfolgern oft benutzt worden[4]. Auf dem Nachstich eines der Blätter findet sich handschriftlich die Jahreszahl 1500.

Über Zoan Andrea wissen wir wenig. 1475 lebte er in Mantua und mag dort außer Figurenstichen nach Mantegna auch einige Blättchen mit den feinen Laubpilastern gestochen haben, deren Vorlagen den berühmten Triumphzug des Cäsar einzurahmen bestimmt waren[5]. Indes mußte der große Meister den Stecher wegen unredlicher Benutzung seiner Werke verfolgen, so daß er Mantua verließ und, wie es scheint, nach Mailand übersiedelte. Einen Ornamentstich hat er noch 1505 datiert. Seine Figurenstiche sind zumeist nachweisliche Kopien; man muß argwöhnen, daß auch die Ornamente fremde Erfindungen wiedergeben. Außer der Pilasterreihe hat er drei grotteske Füllungen auf dunklem Grunde bezeichnet, in harten, spitzigen Formen, auch zwei frei endende Aufbauten mit einem geradezu wüsten, schnörkelhaften Gemenge aus abgerissenen Zeitmotiven. Die ornamentale Auffassung beider Gruppen stimmt weder untereinander noch mit seinem Hauptwerk überein, noch weniger ein ihm zugeschriebener eleganter Akanthusfries. Danach darf man füglich die Frage aufwerfen, ob er nicht auch seine große Serie nach fremdem Entwurf gestochen habe. Man hat in ihr zwei Hände unterscheiden wollen und einen mailänder Stecher, der den dortigen Buchmalern nahestand, hineinbezogen. Zweifellos ist die Erfindung den bedeutenden Miniaturen in Gebetbüchern und anderen Buchmalereien mailändischer Schule ähnlich, unter deren Meistern ein Frate Antonio aus Monza sich genannt hat. Ob man aber diesen selber als Erfinder der schönen Reihe ansprechen darf, wird noch weiter zu untersuchen sein[6]. Als Stich weist auf Zoan Andreas Hand, leider unbezeichnet, auch ein stattlicher Brunnen mit voll geschwungener Schale, Kindergestalten und dem Neptun obenauf, das einzige architektonische Kleinwerk im Ornamentstich dieser Gruppe.

In dem gleichen Formenkreise, der älteren Stufe der Grotteske, bewegen sich die bekannten Ornamentblätter des Nicoletto da Modena, der sich auch Rosex nennt und 1500 und 1512 datiert[7]. Er ist auch in seinen Figurenstichen auf Architektur und Ornament bedacht, ja seine Gestalten selber tragen einen Zug ins Dekorative. In der wichtigen Folge der vier Hochfüllungen auf weißem Grunde nebst einem ähnlichen größeren Blatt auf Dunkel sind nicht ohne Temperament und Phantasie vielerlei Figuren und Ornamente auf breiter Fläche um die Mittelachsen gruppiert; gern werden kleine gerahmte Bildchen mit antiken Vorgängen eingefügt. Das Ganze aber ist wenig erquicklich; es fehlt an rhythmischer Gliederung. Man schreibt ihm noch einige ähn-

liche Blätter ohne Zeichen und zwei quadratische Füllungen mit Knotenwerk zu.

Auch die ornamentalen Versuche des Giovanni Antonio da Brescia (Daten 1505–1509) sind, soweit wir sie kennen, ohne besondere Eigenart. Bezeichnet sind ein Fries mit antiken Waffenstücken und eine trockene Leiste aus Halbfiguren und Gerank, unbezeichnet ihm zugeschrieben zwei Kapitelle nebst ihren Basen aus Rom u. a.[1]

Damit sind die gesicherten Vorlageblätter der Stecher, deren Art noch aus dem 15. Jahrhundert herrührt, erschöpft. Unter ihnen fehlen alle Namen der großen Meister. Es ist fraglich, ob man auch nur einen einzigen von diesen im Ornamentstich mitzählen darf.

Abb. 18 Niellenstich 7:4,5

Keinenfalls Mantegna, den gewaltigen Bahnbrecher des Figurenstichs und Freund alles Dekorativen. Nach einem vermeintlichen Entwurf von seiner Hand hat Wenzel Hollar 1640 einen großen Meßkelch radiert. Die Zeichnung, damals beim Grafen Arundel, ist noch heute im British Museum. Aber sie ist nichts weiter als eine beliebige Aufnahme eines jener reichen Geräte, wie sie gegen 1500 in vielen italienischen Goldschmiedswerkstätten entstanden.

Auf Leonardo da Vincis Kreis gehen die sechs seltsamen Stiche mit geistvollen Knotenschlingungen zurück, die die Inschrift »Academia Leonardi Vinci« tragen und uns durch Dürers Holzschnittkopien geläufig sind, also wohl vor 1506 entstanden. Der große Italiener hat sich mit solchen Verknotungen oft beschäftigt, und auch diese Erfindungen sind eines Meisters würdig. Die Entwürfe mögen von ihm herrühren, doch ist der Stich nicht von seiner Hand, sondern wahrscheinlich von einem der mailändischen Berufsstecher[8]. Derartiges
Abb. 24 Knotenwerk findet sich auch weiterhin in Italien.

Architektonische Ansichten kommen auf mehreren großen Blättern vor, die den Namen des Bramante tragen oder auf ihn gedeutet worden sind. Es scheint, daß eines davon beanspruchen kann, auf einer Zeichnung des berühmten Architekten zu beruhen, der Einblick in eine reich geschmückte Kirche mit allerhand Figuren und der Inschrift »Bramantus fecit in Mlo« (Milano)[9].

Abb. 19 Niellenstich 7:4,5

Noch fehlt es auch an baukünstlerischen Bildern in Büchern, die im 16. Jahrhundert so einflußreich werden sollten. Nur die berühmten Holzschnitte zu dem phantasievollen Architekturroman des gelehrten Geistlichen Francesco Colonna, der »Hypnerotomachia des Polifilo«, 1499 in Venedig gedruckt, enthalten in anmutigen Umrissen als Bühne für die festlichen Vorgänge viele Andeutungen geschmackvoller Bauten und Räume mit Auszier aller Art. Als praktische Vorbilder freilich haben sie den Architekten der Zeit nichts Ernstliches bieten wollen und können; auch ihren Einfluß auf das spätere deutsche Ornament möge man nicht überschätzen. Immerhin darf hier daran erinnert werden, wie die herrlichen Buchornamente der italienischen Renaissance den Ornamentstich ergänzen, allerdings weniger als Vorbilder für das Handwerk wie als Anreger für den Buchschmuck selber und die für ihn tätigen Künstler.

DAS 16. JAHRHUNDERT: DIE SCHULE DES MARCANTON. Neue Ziele auch im Ornamentstich setzten sich die betriebsamen Stecher, die das durch Rafael vertiefte Studium des klassischen Altertums auszunutzen unternahmen, die Schüler und Nachfolger des Marcantonio Raimondi. Dem antiquarisch eingestellten Sinn des 16. Jahrhunderts ward jedes antike Relief, jede Vase, jede Säule, jedes Gebälk zu einem Dokument. Es lohnte sich, diese Reste einzeln oder als Folgen in der unserem Dürer abgesehenen, sorgfältig modellierenden Stechweise auf den Markt zu bringen. Waren die Originale brüchig, so ergänzte man sie nach bestem Wissen und Können. Daneben ist, wie im Figürlichen, die eigene Erfindung der ganzen Schule sehr bescheiden; wie weit gelegentlich auch für das Ornament Zeichnungen Rafaels oder anderer Künstler vorgelegen haben, läßt sich schwer entscheiden. Selbst die Stecher zu sondern fällt nicht leicht, weil ihre reproduzierende Hand mehr schulgerecht als persönlich ist und sie vieles nicht bezeichnet haben. Noch fehlt uns auch hier ein ausreichender Katalog.

Jedenfalls hat Marcanton selber sich mit Ornamenten kaum beschäf-

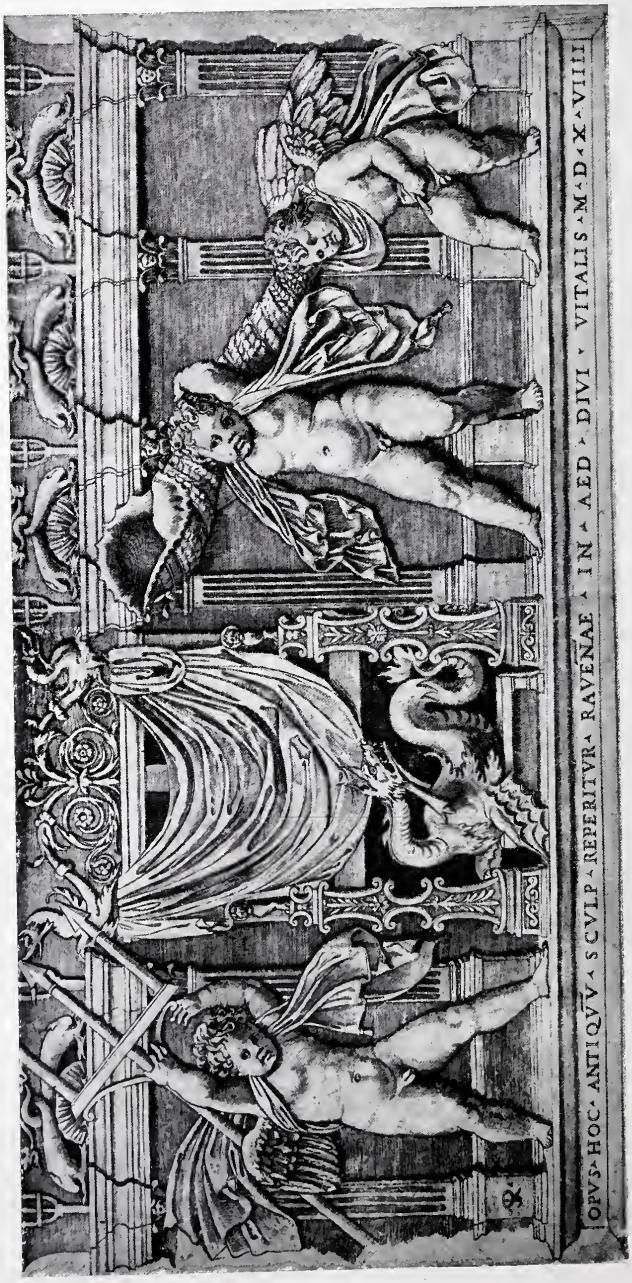


Abb. 20 Marco Dente 17,5:36

tigt. Die früheste Jahreszahl unter den dekorativen Blättern, 1515, trägt auf seinen ersten Abdrücken ein antikes Relief von Marco Dente von Ravenna, nach einem Original aus seiner Vaterstadt. Die tätigsten Stecher sind der Venezianer Agostino dei Musi genannt Agostino Veneziano (tätig 1514—1536) und, etwas jünger, Enea Vico aus Parma (tätig 1541—1567), ein ausgesprochener Ornamentist. Wir werden den Stoff zweckmäßig nicht nach den Meistern, sondern nach den Gegenständen gliedern; der Bestand an Abzügen ist auch aus dieser Zeit nicht groß. Abb. 20

ORNAMENTE. Es galt zunächst, das Erhaltene wiederzugeben: etwa die Marmorreliefs mit Akanthusranken, das stattlichste ein Stück aus der alten Ara pacis, von Ag. Veneziano, kleinere aus der Kirche St. Silvester in Rom, auch schönes Akanthuslaub um einen ansehnlichen vasenförmigen Baluster. Die antiken Motive werden ergänzt oder leicht abgewandelt: Rankenfüllungen mit eingefügten Halbfiguren und Masken (Marco Dente), Laubwerk um einen Kandelaber, ein halber Fries aus Ranken und zwei Figuren (Veneziano), Geringeres von Enea Vico. Die Nachfrage nach Akanthusvorbildern hat bis weit in die Folgezeit hinein angehalten; die emsigen römischen Verleger, die den Handel mit Platten und den Vertrieb von Abzügen im Großen betrieben, wie Ant. Salamanca und Ant. Lafreri, haben auch diesen Bedarf bedient[10]. Am liebsten gab man Ranken in Friesform mit oder ohne eingefügte Figuren. Noch aus der guten Zeit kennen wir, freilich ohne Künstlernamen, drei eigentümliche Friese, deren Laub von Mischgestalten durchwachsen wird; ihnen ähnelt in den Motiven eine liederlich gestochene Folge mit breiten Schatten, fast wie Holzeinlage wirkend, wohl zu Unrecht dem Enea Vico zugeschrieben. 1561 hat Battista Pittoni in Venedig eine größere Friesfolge herausgegeben, 1571 der Waffenschmied I. B. Mutiano in Brescia sogar eine Art von Zeichenschule für Akanthus.

Des weiteren luden die Reste antiker Waffenbilder, die Reliefs mit Trophäen, zur Wiedergabe und Ausdeutung ein. Ein klar gezeichnetes, sorgfältig gestochenes Buch mit hangenden Gebilden dieser Art, meist zwei schmalen Gehängen nebeneinander, in den Jahren 1550 und 1552 vom Verleger Lafreri bezeichnet, wird auch ohne Künstlerzeichen wohl mit Recht dem Enea Vico gegeben. Gleich vielen Stichen dieser Gruppe sind auch diese schönen Blätter alsbald in Frankreich nachgestochen worden.

Zum Lieblingsthema der Zeit wurde die Grotteske. Ihr wies das gründlichere Studium der „Grotten", der Innenräume der alten Kaiser-

Abb. 21 Agostino Veneziano 34:12

paläste mit ihren Wand- und Deckenmalereien, neue Wege. Diese eigenartige Quelle war schon nach 1490 erschlossen worden. Aber bis zu Rafael und seinen Mitarbeitern hatten die Bildhauer, Maler und Ornamentstecher die im einzelnen längst gangbaren Motive wesentlich im Sinne des plastischen Füllungsornaments benutzt[11]. Auch auf Agostino Venezianos wenigen grottesken Einzelblättern drängen sich Abb. 21 die Mischbildungen und Ziergehänge noch recht eng und ohne Harmonie des Maßstabes zwischen die senkrechten und wagrechten Achsen; ein Blatt aus dem Jahre 1521 fügt auch einige architektonische Konstruktionen ein. Noch dichter geschlossen voll kleinlichen Gerankes und Gemisches sind um 1532 sechs Blätter des Meisters mit dem Würfel; er schmiegt besonders sein Leibmotiv, die Kindergestalten, hinein. Eine nächste Stufe zeigt eine Folge kleinerer Füllungen, zumeist mit A. V. bezeichnet und trotz der oberflächlichen Mache der Spätzeit Agostinos zugeschrieben. Hier fügen sich in die voll geschwungenen Ranken schon häufiger bühnenartige Bauten mit Spielern und Zubehör im strengeren Sinne der Antike.

Bald aber bricht das Gefühl für das eigentliche Wesen der antiken Wandgrotteske sich auch im Ornamentstich Bahn. Die Grotteske ist ja recht eigentlich Malerornament, Pinselwerk, meist dunkel auf hellerem Grund, ein gerades Widerspiel des plastischen Reliefs. Für sie gab es die anmutigsten Vorbilder in den vermeintlichen Thermen des Titus, die heute als das Goldene Haus des Nero erkannt sind[12]. Diese »leichtere« Art der Malerei, die »sogenannten Grottesken« nach alten Gewölben und Wänden will Enea Vico (er nennt sich nicht, darf aber Abb. 22 wohl als Urheber gelten) in der umfänglichen Stichfolge »Leviores et extemporaneae picturae, quas grotteschas vulgo vocant« wiedergeben, die im Jahre 1541 der Verleger Barlacchi mit Vicos Zeichen schwächlich kopiert hat. Eine völlig andere Art als im bisherigen Ornamentstich: breite Sockelstreifen, wie in den »Thermen«, ein schwebendes Gerüst vorwiegend aus Linien, flüchtige Bauten gleich Gelegenheitsbühnen; in den weiten Räumen bewegliche Gestalten, am liebsten Satyrn in allerhand Spiel und Scherz, voll Witz und Geschmack. Diese Folge, bald in Frankreich nachgestochen, hat der Wandgrotteske weithin den Weg gewiesen. Doch hat sie im italienischen Ornamentstich selber keine Nachfolge gefunden.

GEFÄSSE. Unter den steinernen Resten des alten Roms fielen die Marmorvasen besonders in die Augen. Sie waren denen, die in den Bahnen des Altertums gehen wollten, unentbehrlich, zumal ja damals die Bronzen Pompejis noch in der Lava lagen. Man fand

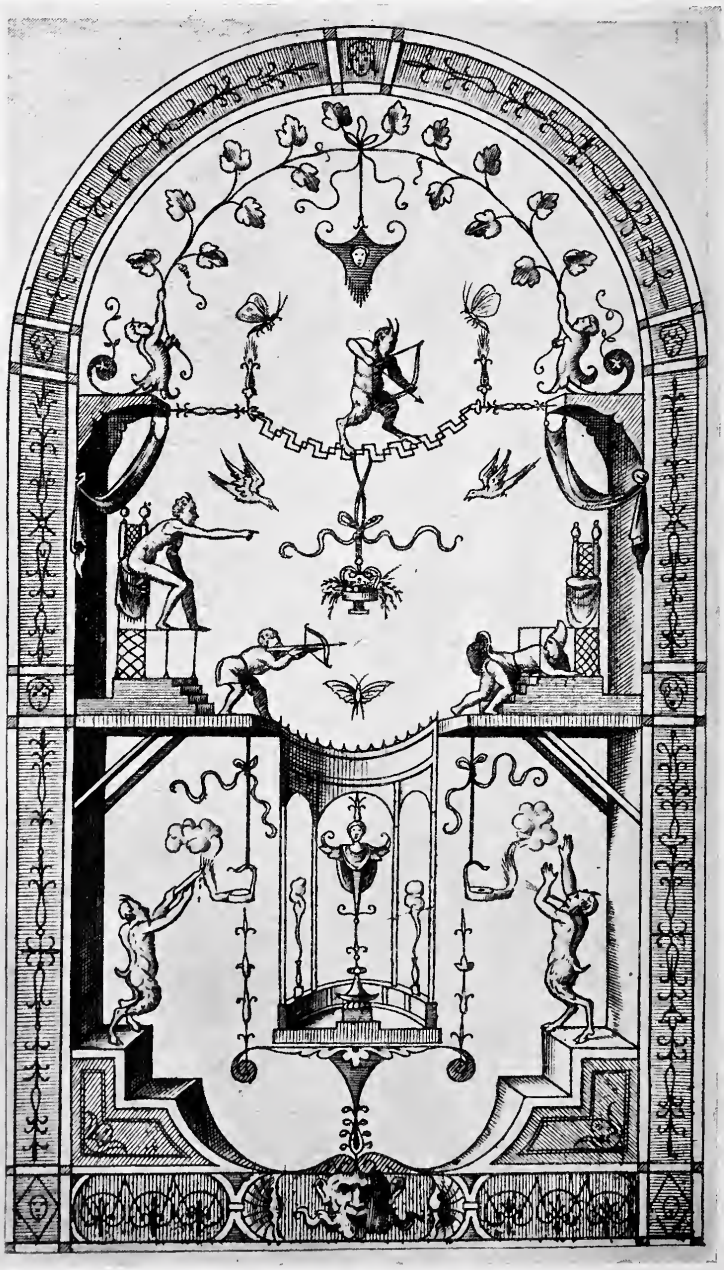


Abb. 22 Enea Vico 18:10

offene und durch Deckel geschlossene Gefäße, auch Urnen von gedrängterem Umriß sowie Kannen, meist ergiebig profiliert und durch Masken und bakchische Gestalten belebt. Die Körper der Gefäße hatten sich leidlich erhalten, dagegen waren die plastischen Akzente, besonders die Henkel, fast stets zerstört. Dieses Fehlende ward im Sinne der eigenen Zeit unbefangen ergänzt. Davon geben mehrere Hefte von Aufnahmen Zeugnis.

Der Erste ist wieder Agostino Veneziano mit zwölf Blättern aus den Jahren 1530 und 1531, nach »Funden aus Stein und Bronze« gezeichnet, die Körper leidlich getreu, die Henkel zu Schlangen, Vogelklauen u. dgl. kühnlich neugestaltet. Ein Jahrzehnt später, 1542—44, sticht ein sonst weniger bekannter, trockener Stecher Leonardo da Udine zehn Vasen »ex romanis antiquitatibus« mit noch stärker bewegten Zutaten. Gleichzeitig, 1543, erscheint auch von Enea Vico eine Folge, den alten Originalen, soweit sie erhalten waren, ehrlich nachgebildet, doch mit noch näher ans Barocke streifenden Zusätzen aus Halbfiguren, Tieren und Schlangenwindungen.

Es scheint, daß zu diesen Ergänzungen besonders die kühnen Bildungen ermutigt haben, die der berühmte Fassadenmaler Polidoro Caldara da Caravaggio († 1543) an einem römischen Palast gestaltet hatte[13]. Kannen und Henkelvasen in kecker Untersicht, überschlank, die Körper aus der Antike nahezu ins Barocke übertragen, die Henkel wild bewegt, aus doppelt geschwungenen Schlangenleibern nebst Misch- und Halbfiguren. Die verwegenen Bildungen sind auf Generationen hinaus eine hohe Schule für die Dekoratoren geworden. Man hat sie immer wieder gestochen, einzeln (Cherubino Alberti 1582) oder zusammen mit anderen Malereien des Meisters, wie Waffengruppen und Friesen (Galestruzzi, Opere di P. da C., 1638). Leonardo da Udine hat einige geradeswegs kopiert.

Muster zu Gefäßen und Geräten des praktischen Bedarfs scheint man damals in den Werkstätten kaum verlangt zu haben. Ein großköpfiges Räucherbecken, von drei klassisch gewandeten Frauen gestützt, hat Marcanton gestochen, angeblich nach einer Zeichnung Rafaels für Franz I von Frankreich. Nur Enea Vico hat 1552 vier eigen- Abb. 23
artige Modelle für Leuchter entworfen. Auf breit ausladenden Fußplatten Schäfte verschiedener Gestalt, aus Sockeln, Vasen, Trägern; die Tüllen von schmiegsamen Rollwerkszügen umspielt, wie sie der Meister bald in seinen Büchern über die römischen Kaisermünzen reichlich verwendet. Schon kündigt sich der derbere Spieltrieb des Barocks an.

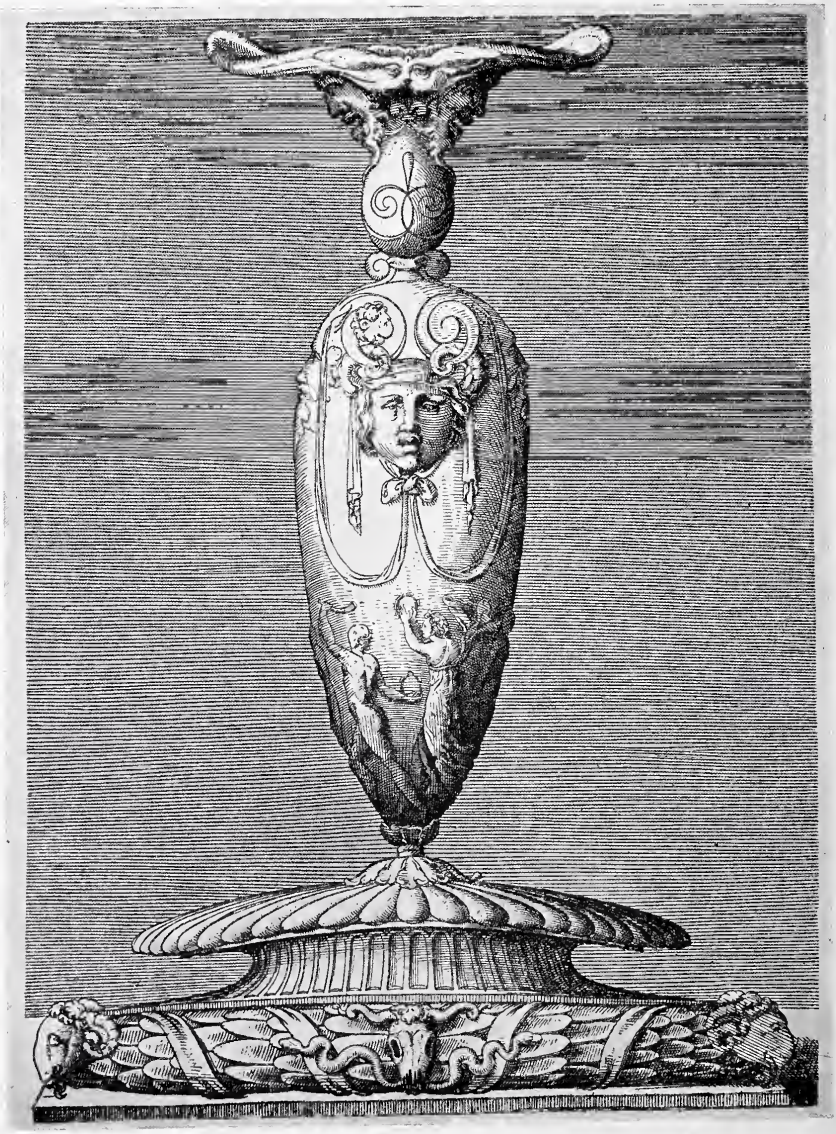


Abb. 23 Enea Vico 24 : 18

BAUKUNST. Stärker noch als die Ornamente ward die Architektur der Alten begehrt, möglichst nach maßgerechten Aufnahmen, in Einzelblättern oder in Illustrationen zu gelehrten und technischen Werken. Schon früh hatte ein Stecher der älteren Schule, den man den »Meister von 1515« genannt hat[14], in lebensvoller Zeichnung und gelegentlich mit beigefügten Maßen Einzelteile veröffentlicht, Säulen, Kapitelle, Basen und Gebälke, nach römischer Art reichlichst profiliert, auch kleineres architektonisch-plastisches Beiwerk, Figuren, Waffengruppen und sonstige Ornamente daneben. In Marcantons Kreis hat der Meister selber nur eine schwerfällige Fassade aus zwei Geschossen mit Tragefiguren gestochen. Aber wiederum greift 1528 Agostino ein durch höchst saubere Aufnahmen von Kapitellen, Basen und Gesimsen, je einer Gruppe von drei Stichen für jede der drei Ordnungen.

Mit besonderem Eifer haben solchen Architekturstich zwei leider unbenannte Meister gepflegt, deren zahlreiche Blätter sich zum Verwechseln gleichen und von späteren Verlegern durcheinander gemischt herausgegeben worden sind, der sogenannte Meister G. A. mit der Fußangel und der Meister mit dem Monogramm P. S., das man fälschlich auf einen Franzosen Prevost gedeutet hat, mit den Jahreszahlen 1535 und 1537. Beide ohne Zweifel Italiener, mäßig begabt; die üblichen Motive mit eingehenden Maßen. An Handgeschick überragt sie ein in den Zielen verwandter Meister, der einer gleichen Fußangel die Initialen G. P. zusetzt; man kennt mehrere schöne korinthische Kapitelle mit ihren Basen und andere Aufnahmen.

Als launige Erweiterung der antiken Bauglieder beanspruchten die Trage- und Abschlußfiguren besondere Beachtung[15]. Der eben genannte P. S. scheint sie als erster gezeichnet zu haben; es gibt von ihm zwei Blätter mit je zwei Hermen in Satyrgestalt von 1535 und zwei weitere Blätter von 1538 mit zwei Karyatiden und zwei Atlanten, alle in unruhigen Wendungen. Schon 1536 setzt auch hier Agostino ein mit vier ähnlichen Stichen, die gleichfalls je zwei Motive bringen, Hermen, frei endigend und Gebälke tragend. Gleichzeitig hat auch der Flame Cornelis Bos, der Vorkämpfer der flämischen Hochrenaissance, der damals in Rom arbeitete, einige solcher Hermen gestochen.

Die erwünschte Anschauung von dem Ganzen der Bauten geben jetzt die Illustrationen der topographischen und architektonischen Bücher, die man im 15. Jahrhundert noch ohne Bilder gedruckt hatte. Unter den älteren Werken über römische Altertümer zeichnet sich durch klare Holzschnitte ein Band über die Inschriften an den klassischen Bauten, Grabsteinen und anderen Resten aus, die

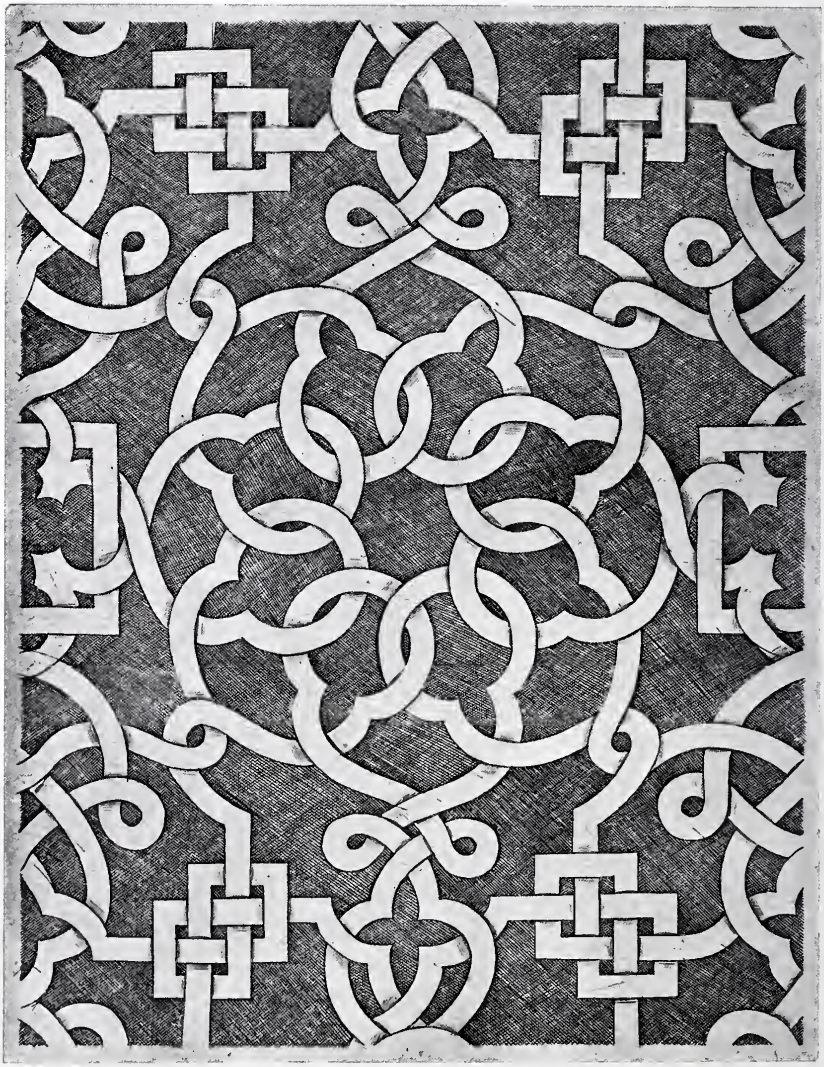


Abb. 24 Unbekannter Meister 26:20

»Epigrammata antiquae urbis«, die ein Liebhaber des Altertums, der Verleger Mazocchi, 1521 zusammengestellt hat. Eine Schöpfung voll eigenartiger Kraft sind die schönen Holzschnitte in Saraynas Buch über das alte Verona (De origine et amplitudine civitatis Veronae, 1540) nach den großzügigen Zeichnungen des G. M. Falconetto († 1534). In wirksamen Kupferstichen hat seine eigenen langjährigen Aufnahmen der Architekt Antonio Labacco in Rom 1559 zu einem

Buche zusammengestellt, nicht nur Einzelheiten, sondern auch Grundrisse und Fassaden der bedeutendsten Tempel der antiken Stadt: Libro appartenente all' architettura.

Von den theoretischen Werken hat man zuerst den Vitruv bildlich erläutert[16]. Er war schon früh in Rom gedruckt worden. Fra Giocondo fügte 1511 als erster seiner Ausgabe in Venedig bemerkenswerte Holzschnitte bei, noch bescheiden an Umfang und Treue, mehr andeutend als praktisch verwertbar. Auch die erste, höchst würdige Prachtausgabe, die berühmte Übersetzung des Cesare Cesariano, Como 1521, gibt zu dem mannigfachen Inhalt nur eine noch recht bunte Wahl holzgeschnittener Bilder, mit reichem Zierat, die Formen im wesentlichen noch zeitgenössisch, mehr eine oberitalienische Paraphrase als ein getreues Dokument des in Rom Erhaltenen. Eine Welt trennt diese trotz allen Eifers noch naive Auffassung von den klassischen Umrißschnitten, die der gelehrte Venezianer Daniele Barbaro 1556 für Abb. 25
seine herrlich gedruckte italienische Vitruv-Ausgabe von Andrea Palladio zeichnen ließ, die Ordnungen und ihre Anwendung auf Tempel und weltliche Gebäude. Hier ist alles kühn, klar, wert des großen Meisters, der bald auch selbständig als Schriftsteller und Darsteller auftrat.

Denn die Künstler, die über ihr Fach etwas zu sagen hatten, wollten nun auch selber dazu die Anschauung geben. Aus Aufnahmen und freien Erfindungen mischen sich die Bilder, durch welche sie ihre einflußreichen technischen und künstlerischen Lehren erläutern[17]. Unter diesen Theoretikern des 16. Jahrhunderts geht Sebastiano Serlio aus Bologna voran, zugleich Maler und Architekt, auf das Ganze der Baukunst und der Dekoration bedacht. Von seinen Büchern hat er zuerst das vierte drucken lassen, 1537 in Venedig, die Säulenordnungen nebst ihrer Anwendung auf Bauten, Portale und Kamine, am Schluß eine Zugabe von Holzdecken, Teppichbeeten und Wappenschilden. Die Holzschnitte nach antiken Vorbildern und seinen eigenen anregenden Entwürfen sind so geräumig und einfach, daß sich der ungeheure Erfolg dieses ersten Architekturbuches erklärt. Gleich eindrucksvoll das 1540 folgende dritte Buch mit Aufnahmen antiker und einiger moderner Gebäude im Grundriß, Aufriß, Schnitt und großen Einzelheiten, das Alte auf Grund der hinterlassenen Studien des Baldassare Peruzzi, dem Serlio bei seinen Aufmessungen in Rom geholfen hatte. Die nächsten Teile des groß geplanten Werkes sind in Frankreich erschienen, wo der Meister im Dienste Franz I stand und 1554 gestorben ist: Buch 1 und 2 mit Geometrie und Perspektive, Buch 5 mit Kirchenbauten nach eigen entworfenen Schemata, und ein sechstes Buch mit

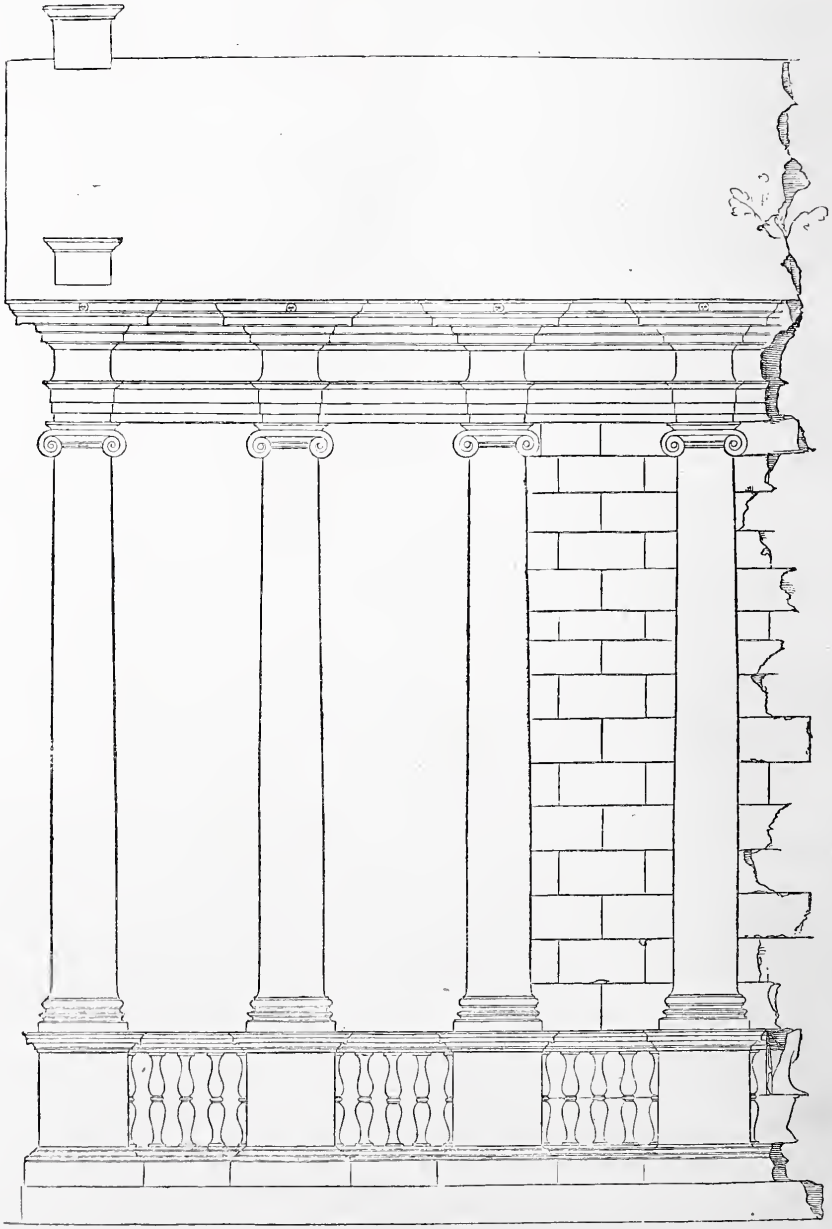


Abb. 25 Andrea Palladio im Vitruv des Barbaro 34:22

modernen, recht geschmacklosen Portalen. Den Schluß macht Buch 7, das nach den hinterlassenen Zeichnungen erst 1575 in Frankfurt verlegt worden ist. Alle diese Teile sind einzeln und vereint oft übersetzt und neu herausgegeben worden.

Auf die Dauer aber ist der maßgebende Lehrer über die Säulenordnungen Giacomo Barozzi aus Vignola geworden (1507–1573)[18]. Er hatte in Rom um 1540 Aufmessungen für die damals tätige Vitruvianische Akademie gemacht und hat 1562 in den trockenen, nicht eben reizvollen Stichen seines Werkes »Regola delli cinque ordini« auf Grund peinlicher Berechnungen die nüchternen Normen aufgestellt, die auf zwei Jahrhunderte hinaus in allen Ländern wiederholt worden sind, eher zum Unsegen als zum Heil der Kunst. Dagegen kreist die Höhenluft freiester architektonischer Gestaltungskraft in den herrlichen Holzschnitten, durch die Andrea Palladio (1518–1580) um 1570 in Venedig seine vier Bücher von der Architektur erläutert hat: Ordnungen nebst ihren praktischen Anwendungen, die Tempel des alten Roms, Paläste und Landhäuser, meist nach eigener Erfindung, darunter die Basilika zu Vicenza, bis zu Brücken und Wasserbauten, das Ganze ein Meisterwerk schöpferischer Theorie. Ihm zu Liebe mag es entschuldigt werden, wenn es hier an Raum fehlt, um auch die weniger einflußreichen Lehrbücher der Zeit aufzuzählen.

Neben den Einzelheiten begehrten die Fachleute und Altertumsfreunde aus der ewigen Stadt auch malerische Erinnerungen zur Ergänzung der eigenen Skizzenbücher oder als Andenken an ihren Besuch. In solchen Ansichten der Ruinen wetteifern fortab römische und fremde Verleger, von der bedeutenden Folge an, die 1551 Hieronymus Cock in Antwerpen gestochen hat, Praecipua aliquot romanae antiquitatis monumenta, die vielleicht auf Zeichnungen des Heemskerk zurückgeht, durch die folgenden Jahrhunderte hindurch, solange der Kupferstich in Gebrauch gewesen ist. Auch für diese umfangreiche Literatur kann hier nur auf den Katalog der Ornamentstichsammlung Berlin und auf die archäologischen Werke über das alte Rom verwiesen werden.

STICK- UND SCHREIBVORLAGEN. Über die reizvolle Gattung der Stick- und Spitzenmusterbücher wird ein eigener Abschnitt berichten. Die Italiener, damals die Bankherren der Welt, haben wie die frühesten Rechenbücher so auch die ersten Schreibvorlagen als kleine Holzschnittbücher gedruckt. Um 1514 beginnt in Venedig Sigismondo de' Fanti, ihm folgen 1522 der Römer Vicentino, 1524 der venezianer Verleger Tagliente und weiterhin viele ihresgleichen.

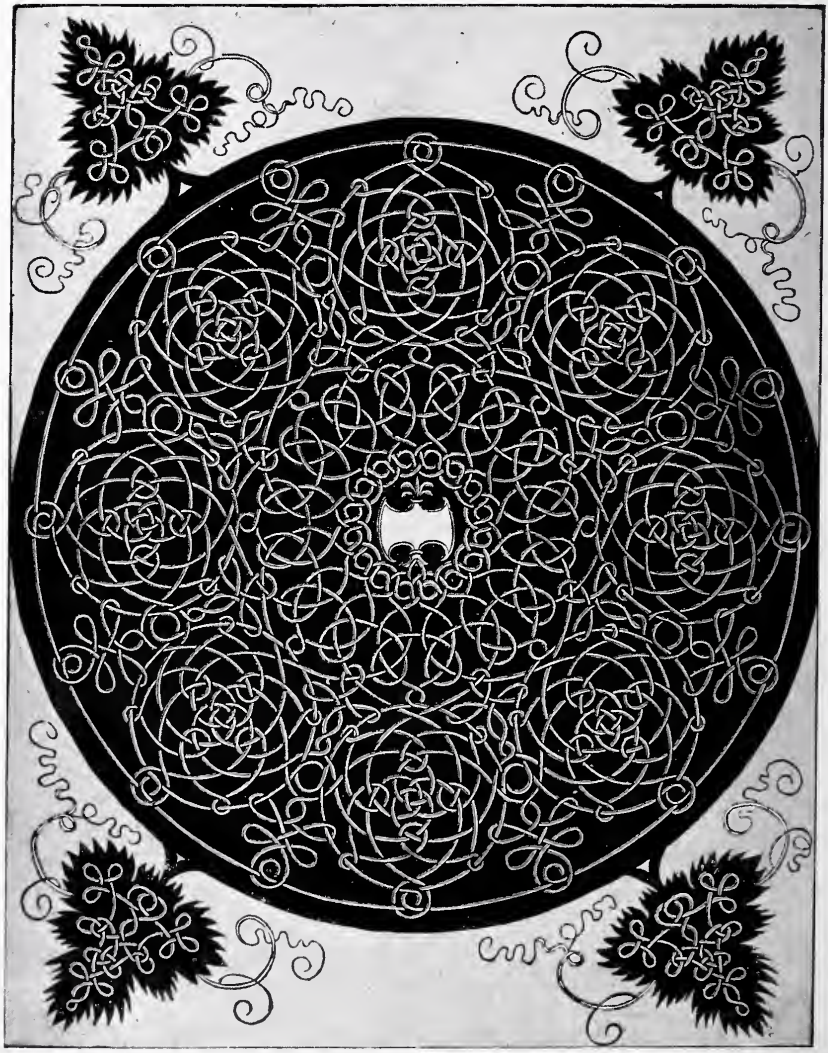


Abb. 26 Albrecht Dürer 27:24

Abb. 27 Hans Sebald Beham 22:46

DIE DEUTSCHE FRÜHRENAISSANCE

DIE ANFÄNGE. Die deutschen Ornamentstiche der gotischen Zeit hatten sich im geläufigen Formenkreise des Handwerks bewegt, das noch aus eigener Kraft lebte. Nur Großmeister wie Martin Schongauer erhoben sich über das, was in den Werkstuben üblich war. Für den Fortgang des Kunstgewerbes waren damals die Stiche zur Not entbehrlich. Als dagegen im Norden die Renaissance einsetzte, galt es, einen daheim unzugänglichen Stoff aus der Fremde herbeizuschaffen, zu sichten und dem Bedarf anzupassen. Das konnten nur berufene Künstler leisten, durch eigene Studien im Ausland, mit Hilfe der Aufnahmen in den Reißbüchern wandernder Kunstgenossen oder nach gelegentlich eingeführten Vorlagen auf Stichen und in Büchern. Da die Baumeister und Bildhauer noch am Handwerklichen hafteten, wurden zunächst die Maler die unentbehrlichen Anreger des Handwerks. Damit schlug dem Ornamentstich die Stunde[1].

Allerdings können wir die ersten Vorkämpfer des neuen Geistes, die Führer der deutschen Malerei, nicht zu den Ornamentstechern im engeren Sinne zählen. Weder Dürer noch Burgkmair noch Holbein haben ausgesprochene Vorlagen für die Werkstätten veröffentlicht. Nur die schöne Folge der sechs Knoten, die Albrecht Dürer nach den oben erwähnten Stichen aus Lionardos »Akademie« in Holzschnitt wiederholt und um einige Linienspiele erweitert hat[2], könnte für die Sticker gemacht sein, scheint indes mehr aus einer Künstlerlaune als aus Berechnung geboren. Was im übrigen der stärkste deutsche Gestalter in leidenschaftlichem Ringen auch für die Welt der Zierformen eroberte, konnten die Werkgenossen nur aus den Hintergründen und dem Beiwerk seiner

Abb. 26

figürlichen Holzschnitte und Stiche ablesen. Von dem verzwickten Ast- und Wurzelwerk in der Offenbarung Johannis bis zu den freien, festlichen Akkorden der Ehrenpforte und des Triumphwagens strömt eine einzige Flut ursprünglichster Naturanschauung und spielfrohester Phantasie, zugleich gefördert und beschränkt durch den Glauben an klassische Gesetzmäßigkeit und durch die Sehnsucht, zwei widerstreitende Welten in Eins zu zwingen. Der tragische Kampf um die Versöhnung dieser Gegensätze ist ein vollwichtiges Seitenstück zu Dürers sonstigem Lebenswerk. Den Zeitgenossen ist ja manches Feinste und Reifste, wie die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max, überhaupt nicht vor Augen gekommen. Es hätte ihnen nicht einmal genügt, denn der humanistische Verstandesglaube der Zeit forderte, daß das Gotische völlig ausgeschaltet und durch das antike Ideal ersetzt werde[3].

Dem Lande der Sehnsucht lag von den deutschen Kunststädten Augsburg näher als Nürnberg. Dort hatten die Maler, Hans Burgkmair und Hans Holbein d. Ältere, schon im ersten Jahrzehnt nach 1500 auf den Architekturen und Dekorationen ihrer Gemälde die krause Gotik durch eine oft nicht minder krause oberitalienische Renaissance abgelöst. Der schmiegsame Burgkmair hat die Einzelheiten lebendigst erfaßt und mit südlichem Geschmack auch auf seine schönen Holzschnitte und Buchzierate übertragen, die nicht ohne Einfluß auf die Gewerke bleiben konnten. Wie sicher ist auch in den Einzelheiten seine Architektur auf der ergreifenden Phantasie über den »Tod als Würger«. In den Ornamentstich aber hat er nicht eingegriffen.

Leider ist auch die glänzende ornamentale Begabung des Weltmannes unter den deutschen Bahnbrechern, des geborenen Augsburgers, Hans Holbeins des Jüngeren, dem weiteren Kreise der Zeit- und Volksgenossen nicht zugute gekommen. Der anregende Zeichner von Glasfenstern und anderen Dekorationen und unermüdliche Buchornamentiker in Basel, der in allen Sätteln gerechte Gestalter des Kleinsten wie des Großen im Dienste des fremden Königs in London, hätte die gesamte deutsche Formenwelt auf eigene, reife Bahnen zu führen vermocht, wäre ihm ein Bildverleger so, wie die Buchverleger, zur Seite gestanden. »Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein größeres Mißgeschick gegeben, als daß der freieste und größte Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat[4].« Erst hundert Jahre später hat der Böhme Wenzel Hollar nach Holbeins Zeichnungen in der Sammlung des Grafen Arundel in London vier Blätter mit Waffenzierden und zehn Kannen und Schalen radiert, die erst heute wegen ihres meisterlichen

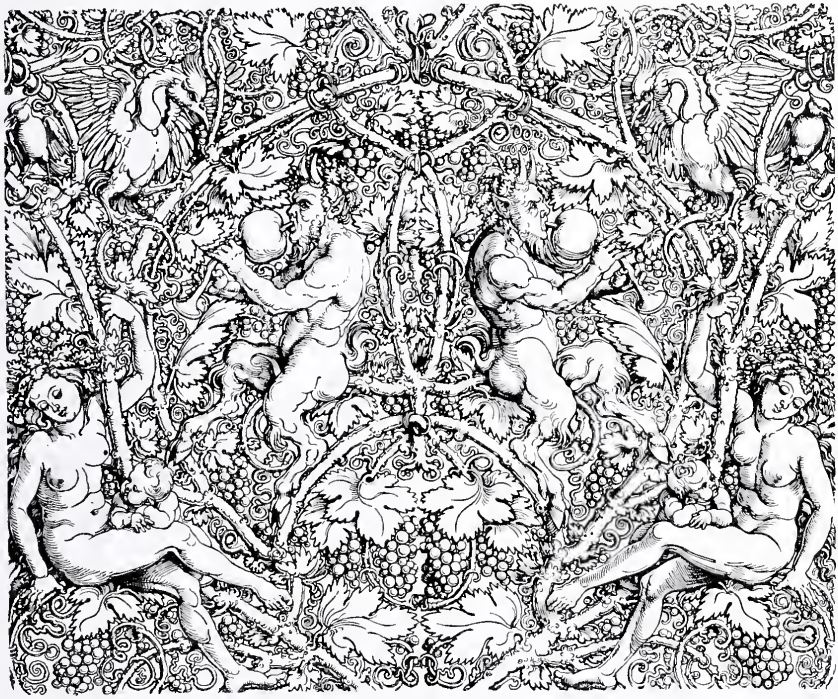


Abb. 28 Hans Sebald Beham 30:50

Aufbaus und klaren Flächenschmucks zu berühmten Vorbildern geworden sind. Die Motive reichen in den Formenkreis des nächsten Zeitabschnittes hinein.

Immerhin ist Augsburg die erste Heimat des Ornamentstichs der deutschen Renaissance geworden. Dort hat von etwa 1493 bis 1536 Daniel Hopfer aus Kaufbeuren einen weitschichtigen Betrieb unterhalten, unterstützt von seinen völlig unselbständigen Verwandten, Hieronymus, der später nach Nürnberg zog, und Lambert[5]. Als Waffenätzer wußte der Meister vor allem die Radierung auf Eisen zu handhaben; sie war seiner oberflächlichen Auffassung und flüchtigen Handschrift gelegen. Auf seinen über fünfzig rein ornamentalen oder mit Figuren untermischten dekorativen Blättern behandelt er Altes und Neues bunt durcheinander, gotisches Blumen- und Zweigwerk, bewegliches Blättergerank nach der Natur, flache Ätzornamente, plastische Motive, wie Kandelaber und Akanthus, auf Füllungen und Pilastern, auch dichte Grottesken und Alphabete. Er wagt sich kecklich auch an Geräte und Baulichkeiten, einzeln oder als Hintergrund figürlicher Darstellungen: ein belebtes Chorgestühl, einen prächtigen Thron,

Abb. 29 15:2
H. S. Beham

Möbel, Altäre, Monstranzen und sonstiges Kirchengerät, einen Brunnen, ein Kapitell, eine Holzdecke u. a. So unbefangen, ja leichtfertig er mit den ornamentalen wie tektonischen Anregungen schaltet, die er aus mancherlei Quellen entnimmt, ist er doch nicht ohne Phantasie, nicht nur ein gedankenloser Kopist, wie seine Mitarbeiter[6]. Sein Besitz an Motiven der frühen Renaissance entspricht der Dekoration der Oberitaliener, nicht der strengen plastischen, sondern der bunteren gemalten Grotteske vor Rafael; es scheint nicht ausgeschlossen, daß er sie selber einmal gesehen hat. Seine leider so fahrige Kunst hat er auch auf Buchtitel gewendet. Bei besserer Zucht hätte er Gutes leisten können. So aber hat er auch das Handwerk seiner Zeit wenig beeinflußt. Die Platten haben sich lange erhalten und sind als »Opera Hopferiana« im 17. Jahrhundert von David Funck in Nürnberg und 1802 von Silberberg in Frankfurt neu verlegt worden.

DIE KLEINMEISTER. Unterdes fanden sich in dem gediegeneren Nürnberg und im Norden ernstere Kräfte für die Ansprüche der Zeit. Die Künstler, die wir die deutschen Kleinmeister zu nennen pflegen[7], waren um ein Menschenalter jünger als Dürer, fast alle rund um 1500 geboren. Es sind nicht mehr Goldschmiede, sondern Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt; ihre Heimat waren vor allem Nürnberg, Westfalen und die Niederlande. Ihre Gedanken sind nicht mehr auf das Heilige gerichtet, sondern auf antike und volkstümliche, oft recht freie Vorwürfe. Vor allem beschäftigt sie das Nackte, Männer, Weiber, Kinder und fabelhafte Mischgestalten. Neben dem Figürlichen ist für die meisten das Ornament nur Beiwerk. Sie stellen es dar durch energische Modellierung, hell auf dunklem Grunde, als Dürers Schüler und Schuldner in sorgsamer Stechweise; nur ausnahmsweise in Holzschnitt. Wie das deutsche Handwerk vorwiegend auf das Kleine gerichtet war, so begnügten auch sie sich für das Ornament mit den bescheidenen Formaten ihrer Figurenstiche, obwohl ihre Erfindungen nicht nur den Goldschmieden, sondern mehr noch den Bildschnitzern, Stein-

Abb. 30 Meister I B 3:8

hauern und Töpfern dienen sollten. Aber die sauberen Blättchen vertrugen jede Vergrößerung.

Die Formenwelt entstammt im wesentlichen der Reliefplastik Oberitaliens, Friese, Pilaster, Hoch- und Breitfüllungen, dicht geziert mit symmetrisch geordneten Ranken aus Akanthus und freierem Blattwerk, mit Kandelaberaufbauten, Gehängen, Vasen, Masken, Delphinen, Mischbildungen, Kindern. Das alles nicht peinlich kopiert, sondern als etwas Eigenes erfaßt und verarbeitet. Auch die aus der Gotik überkommene Freude an der Natur ließ sich auf die Dauer nicht unterdrücken. Schon früh bereichern und überwuchern den Akanthus kurzstielige, vielgelappte Blättchen; bald sprengen sie die Fessel antikischer Symmetrie. Das Kleinmeisterornament ist auf fremder Grundlage deutsch geworden.

Vorlagen für bestimmte Gewerke und Gegenstände sind selten. Nur die Dolchscheide, das wichtigste Zierstück in der Tracht des Mannes, aus Ornamenten und Figuren gemischt, hat die Mehrzahl dieser Erfinder beschäftigt. Ganze Dolche und einiges weitere persönliche Schmuckgerät hat nur Aldegrever gestochen. Ihre Versuche an Gefäßen und Baugliedern dringen selten durch das Äußere in den Kern der Probleme. Die Auflagen ihrer Stiche scheinen in der Regel gering gewesen zu sein; nur wenige Platten sind in größerer Zahl gedruckt worden. Von vielen hat sich nur ein einziger Abdruck erhalten; manche Erfindungen scheinen in den Werkstätten spurlos verschlissen zu sein. Deshalb sind auch ihre Blätter heute weit verstreut und noch nicht für alle Meister endgültig verzeichnet.

Die Meister scheiden sich nach den Wirkungsstätten. Am frühesten waren die Nürnberger auf dem Plan. Der breiteste Strom geht von Westfalen aus. Die Niederländer bilden einen Sonderkreis.

Die Kleinmeister von Nürnberg[8] sind einander nahe verwandt und als Stecher durch Dürer bedingt: die beiden Brüder Beham und der Meister I. B., der vermutlich mit Georg Pencz identisch ist. Der früheste und tätigste ist Hans Sebald Beham gewesen[9], 1500 in

Abb. 31 17,5:3
Meister mit den Pferdeköpfen

Nürnberg geboren, seit 1518 Figuren, seit 1524 Ornamente stechend, 1525 mit den genannten Genossen aus der Stadt verwiesen, nach 1530 bis zu seinem Tode 1550 in Frankfurt für die Buchverleger tätig. Unter seinen etwa 270 Kupferstichen und rund 1150 Holzschnitten sind die über dreißig Ornamentblätter nur ein bescheidener Bruchteil. Aber sie muten an durch die gewissenhafte Zeichnung und Technik und durch guten Geschmack in der Anordnung und Verteilung der Motive. In den Füllungen der früheren Zeit (1524 bis 1531) Kombinationen von Halbfiguren und Kindern mit allerhand Ranken-, Kandelaber- und Vasenwerk, zum Teil wohl auf Anregungen seines begabteren Bruders Barthel fußend. Später hat aus dessen hinterlassenen Blättern Hans Sebald einiges geradewegs nachgestochen, als er nach längerer Pause um 1543 den Ornamentstich wieder aufnahm. Seine eigene Kraft scheint früh erlahmt; mehrere in diesen Jahren gestochene Friese und fünf an sich anmutige Holzschnittfüllungen, die später in Büchern verwendet wurden, sind offenbar engstens von italienischen Intarsien beeinflußt. Dem Zoan Andrea ist er verpflichtet bei den drei kleinen Pokalen (1530), deren papierene Konstruktion durch die zierlichen Ornamente nicht verschleiert wird; aus dem Vitruv von Como entlehnt er ein Blatt mit drei Kapitellen, um sie später zu einer kleinen Folge zu vereinzeln. Am frischesten spricht sein Talent aus mehreren großen Holzschnitten, die früher zu Dürers Werk gezählt worden sind und, wie es scheint, unmittelbar zum Schmuck der Wand oder von Möbeln bestimmt waren. Die berühmte »Tapete« mit dem Satyr und mehrere Friese und Rahmen sind schöne Beispiele für die Benutzung des Holzschnitts zu solch praktischem Gebrauch, der sich aus Deutschland und Italien auch sonst belegen läßt[10]. Auch auf seinen Buchtiteln bewährt Hans Sebald sich wiederholt als sicheren Ornamentisten.

Abb. 29

Abb. 27

Abb. 28

Doch ist ihm an Auffassung und Gestaltungsfülle sein um zwei Jahre jüngerer Bruder Barthel Beham erheblich überlegen gewesen[11]. Er hat anfangs neben dem Bruder in Nürnberg, später als Maler des Herzogs von Bayern in München gelebt und ist 1540 auf einer Reise in Italien gestorben. Seine Ornamentstiche hat er nicht bezeichnet. Die mehr als zwanzig reizvollen Blätter, die sich ihm zuschreiben lassen, sind in einer feinen, malerischen Art gestochen und zeigen, wie die Figurenstiche, einen Meister lebensvoller Beobachtung und Gestaltung zumal der bewegten Menschengestalt. Besonders wird ihm das Kind zu einer Quelle anmutiger Erfindungen, weit über italienische Vorbilder hinaus. Er scheint für die kleinen Friese die lange beliebt gebliebene Dreiteilung mit einem Mittelmotiv und seitlichen Ranken oder Figuren festgelegt zu haben; auf schlanken Dolchscheiden mit zierlichem Laubwerk weiß er auch ohne figürliche Zutaten auszukommen. Seine Anregungen haben verschiedene Kopisten weidlich ausgenutzt, besonders der Kölner Jakob Bink, in dessen Werk noch weitere verlorene Originale Barthels stecken mögen.

Der dritte Genosse dieser

Abb. 32 30:7
Aldegrever

Abb. 33 7,5:2,5
Aldegrever

Abb. 30

einflußreichen nürnberger Arbeit stellt sich zunächst nur unter seinen Eingangsbuchstaben I. B. vor. Seine etwa 16 ornamentalen Blätter, darunter mehrere schmale Friese und drei köstliche Dolchscheiden mit Kandelaberaufbauten und Figuren sind auf das feinste gestochen und mit ungewöhnlichem Raumgefühl komponiert. Er liebt schön geschwungene Ranken, weiß aber auch zierliches Lappenblattwerk einzufügen. Wie er weitergehende, aus Ornamenten, Baugliedern und Figuren gemischte Aufgaben löst, zeigt die bekannte, auf Pirckheimer zurückgehende Allegorie, die von einem späteren Ausdeuter als »Neydhardts Werckstatt« verdeutscht worden ist. Die Daten des I. B. reichen von 1525 bis 1530. Es wäre seltsam, sollte der Name eines so begabten und tätigen Künstlers in dem damaligen Nürnberger Leben sich völlig verloren haben. Deshalb spricht die Vermutung an[12], die Buchstaben I. B. seinen »Jerg Bencz« zu lesen, und er sei dieselbe Persönlichkeit wie der bekannte Georg Pencz, der seine Stiche von 1530 an datiert. Dieser war Dürers Schüler, ist in Italien gereist und 1550 als Hofmaler des Herzogs von Preußen in Königsberg gestorben. Die beiden einzigen mit seinem Monogramm G. P. bezeichneten Ornamentblätter, Füllungen mit Vasen nebst Satyrn und Halbfiguren, widersprechen jener Annahme nicht, obwohl auch sie sich derber geben als die frühen, mit I. B. signierten Ornamente.

Neben diesen drei Genossen gab es in Nürnberg nur vereinzelte, unbedeutende Nachahmer ihrer Art. Die Führung des Kleinmeisterornaments fällt an Westfalen. Dort herrscht der einflußreichste Ornamentstecher unter den Kleinmeistern, Heinrich Aldegrever, geboren 1502 in Paderborn, bis 1555 in Soest als Maler, Stecher und Stempelschneider tätig[13]. Seine Ornamentstiche, gegen hundert an der Zahl, mehr als alle nürnberger zusammen, stehen höher als seine oft etwas lässigen Figurenstiche, auf denen ihm die dekorativ und kostümlich wirksamen Gestalten am besten gelingen, wie die Hochzeitstänzer und einige Bildnisse in sorgfältiger Tracht. Sein Figurenstil scheint mehr von den Niederländern und ihrer Manier als von Dürers Art bestimmt zu sein. Jedenfalls ist er in höherem Grade Kunsthandwerker als die Nürnberger. Obgleich wohl nicht selber Goldschmied, stand er als Graveur dem Gewerk nahe und hat als einziger der Kleinmeister

Abb. 34 Aldegrever 7:5

Vorlagen fertiger Gegenstände für die Gold- und Silberschmiede erfunden, edle Stücke von musterhaft organischem Bau und restlos angepaßten Zieraten: eine Gürtelschnalle, ein Blatt mit drei Schließstücken, eine Gruppe von zwei klappbaren Taschenlöffeln nebst einer Anhängepfeife, eine Scheidenspitze und drei überaus herrliche Dolche mit eingefügten Messern, alles aus den Jahren 1536–1539. Begonnen hatte er um 1527 zunächst mit kleineren Friesen, deren Motive und Anordnung anfangs das Studium der Nürnberger verraten. Bald folgen größere Füllungen, Pilaster, Dolch- und Messerscheiden, diese meist paarweise mit antiken Gestalten oder Landsknechten über aufsteigendem Ornament. Als Stecher und Zeichner ist er weniger peinlich als die Nürnberger. Aber er ist voll leichtbeschwingter Erfindungskraft in allem Ornamentalen. Bis gegen 1530 genügt ihm der von den Italienern abgeleitete Formenkreis, den er nicht mit eigenen Augen gesehen hatte, sondern nur durch die Nürnberger kannte. Dann aber durchbricht die Lust am Fabulieren das antike Schema. Die kleinen, gekerbten Blätter, bislang nur die Begleitung des Akanthus, werden zur Melodie, in voller Aufsicht oder zusammengefaltet in Seitenansicht. Ihre Stengel wachsen, beugen und verschlingen sich und wuchern wie auf der Wiese, allem symmetrischen Gesetz zum Hohn. Gern schmiegen sich Kinder in diese Blätterwäldchen ein. Der Geist der Gotik kehrt wieder; in ihm schaffen Aldegrever und seine Nachahmer durch die dreißiger Jahre hin. Dann hat er zehn Jahre das Ornament liegen lassen. Als er es 1549 wieder aufnimmt, sind er und die Zeit andere geworden. Jetzt versucht er sich an der Grotteske, wie er sie bei den nahen Flamen gesehen haben mag. In lockerer, gehäufter Fügung Masken und Mißbildungen mit vielerlei Gehängen aus Tüchern, Waffen und Früchten, noch immer wie Reliefs modelliert: so sechs kleine Hochfüllungen als anziehende Folge und drei etwas schmalere Blätter gleicher Tonart. Er schließt seine Arbeit am Ornament 1552 und 1553 mit sechs schlanken Hochfüllungen in abermals

Abb. 32

Abb. 33

Abb. 34

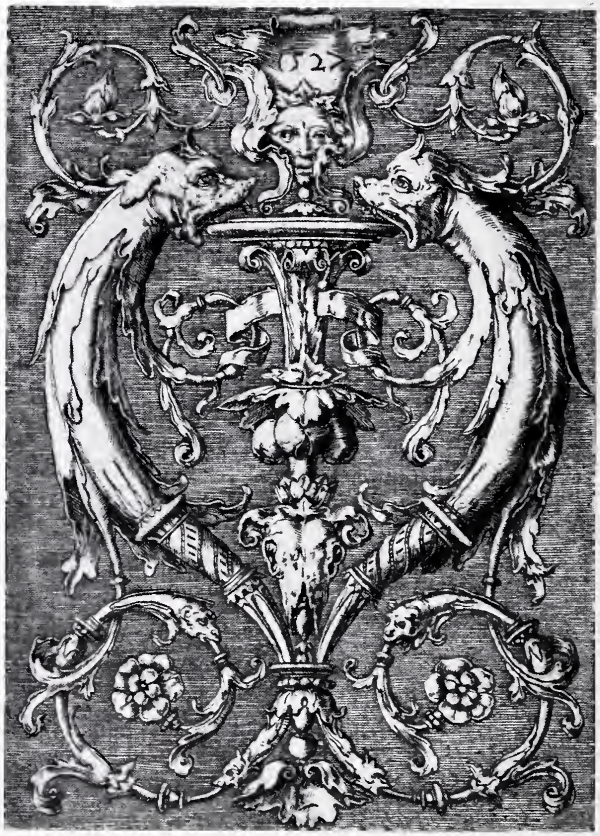


Abb. 35 Lucas van Leyden 11,5:8

geänderter Stimmung, als sei er aller kecken Launen müde: zahme Akanthusranken, peinlich symmetrisch geordnet, vom Grunde in scharfem Relief abgehoben. Wie einst in seinen Anfängen, hat er hier aufs Neue die Nürnberger zum Vorbild genommen, H. S. Behams trockene Friese von 1544 und Georg Pencz. Doch bleibt er auch bei diesem Ausklang seines Lebenswerkes den strengen handwerklichen Ansprüchen an sich selber treu.

Von einer eigentlichen Schule Aldegrevers haben wir keine Nachricht. Aber keiner der Kleinmeister hat so viele Nachahmer angeregt, sämtlich, soweit die Daten sprechen, zwischen 1530 und 1540. Da ist der zierliche Gilich Kilian Proger mit sauberen Füllungen aus Blätterwerk, zumeist mit Kinderfigürchen, einige auf weißem Grunde; da ist der schwerfällige Nicolaus Wilborn, wahrscheinlich aus Münster, mit derben Dolchscheiden und einigen großen Friesen aus durchein-

ander sich schmiegenden Blattzweigen; da sind allerlei Versuche von Monogrammisten, einem C. G., einem V. G. Da ist ein Meister M T, den man ohne Grund Martin Treu genannt hat, mit originelleren, wenngleich derberen Erfindungen, der sich gegen 1550 in die Grotesken- und Rollwerksmode der niederländischen Nachbarn verliert. Auch Hans Ladenspelder aus Essen, zuerst dem Aldegrever ähnlich, geht später in das gleiche Lager.

Schwer zu bestimmen ist die Heimat eines anziehenden Erfinders, der auf seinen etwa zwölf gleichartigen Blättern nicht einmal seine Eingangsbuchstaben nennt. Man hat ihn nach einem oft wiederkehrenden Motiv als den Meister mit den Pferdeköpfen bezeichnet. Auf Füllungen und Dolchscheiden der gebräuchlichen Art läßt er feine, wie vom Wind zerzauste Zweige flattern mit zarten Blättchen an beweglichen Stielen. Das Gesprieß tragen oder durchklettern antikische Gestalten, etwas unbeholfen gezeichnet, aber beweglich aufgefaßt. Dazwischen spielt allerhand Beiwerk, wie Tierschädel und jene Pferdeköpfe. Er kennt Kandelaberaufbau und Grottesken, hält sich aber frei vom Schema. Ein selbständiger feinfühlender Kopf, von dem wir gern Näheres wüßten. Aldegrever scheint ihn gekannt zu haben. Für einen Westfalen scheint seine Art zu flüssig; man hat ihn deshalb nach Köln setzen wollen. Aber auch das bleibt unsicher. Abb. 31

In den Niederlanden hatten die Maler auf ihren Italienfahrten früh neben den Figuren auch das Ornament beachtet und auf den Gründen ihrer Gemälde mit nordischer Phantastik umgedeutet. Im Stich finden sich die anmutigsten Beispiele dafür bei Dierick Vellert, früher nach seinem Sternzeichen Dirk van Star genannt, besonders auf dem heiligen Bernhard von 1524 und dem Lukas von 1526, graziöse Portale mit Rundbögen, Pilastern, Sockeln und wohlverstandenem Ornament. In das Gebiet des eigentlichen Ornamentstichs hat Lucas van Leyden durch einige Blätter eingegriffen[14]. Zunächst noch nach gotischer Weise mit gebogenen Ästen und spießigem Laub, das Kindergestalten und Halbfiguren umrahmt, davon eines aus 1514. Auf fünf späteren Füllungen von 1527 und 1528 läßt er, ein wenig ungeschlacht, die neuen Motive spielen, die er wohl seinen reisenden Kunstgenossen abgesehen hat. Ein behelmter Kopf im Rund, eine Maske auf einem Wappenschild, schlanke Delphine um einen Mittelaufbau und derbe Mischgestalten, der Grotteske entsprungen, hochbusig, die langen Hälse reckend, voll sicheren Lebensgefühls in den Einzelheiten, die Ranken antik geführt, aber noch ins Gotische auswachsend. Der Niederschlag eines begabten, aber unaus- Abb. 35

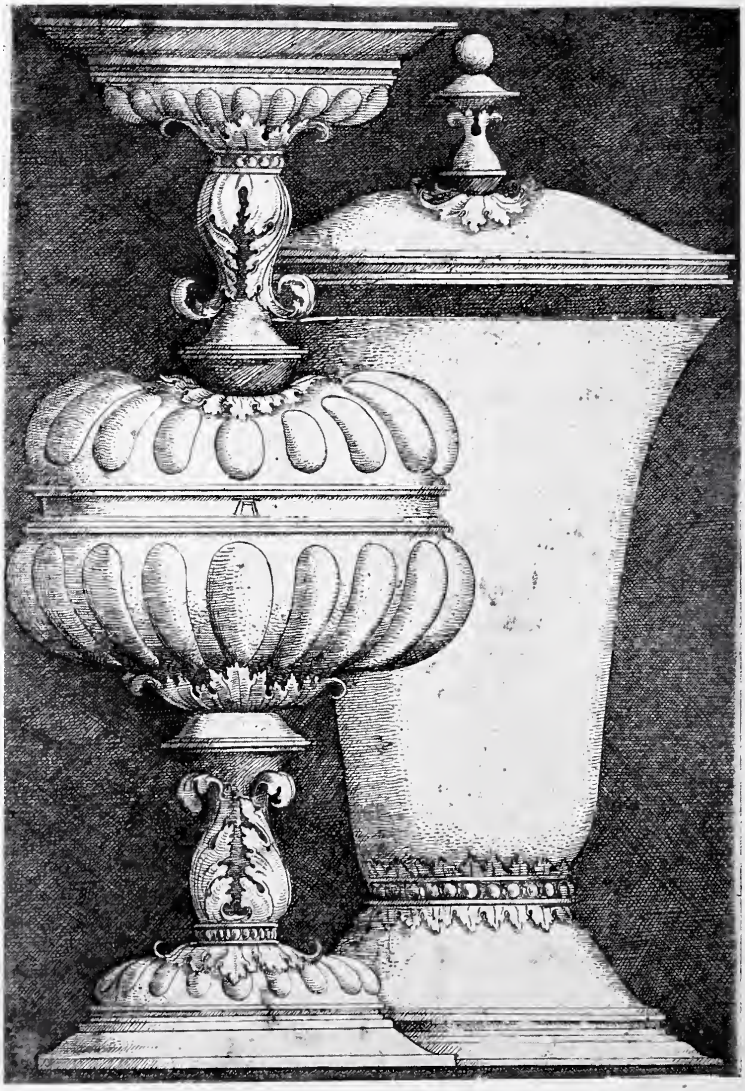


Abb. 36 Albrecht Altdorfer 21 : 14,5

geglichenen Charakters und eines früh fertigen, nie völlig gereiften Talents.

Unter den Ornamentikern der Zeit gilt als ein Niederländer der eigentümliche Meister mit dem Monogramm G. J. (Nagler II, 3116). Mit diesen Eingangsbuchstaben hat er sich 1522 auf einer grottesken Hochfüllung, noch auf weißem Grunde, bezeichnet. Spätere Pilaster und Füllungen kleineren und auch ungewöhnlich großen Maßstabes geben Ranken und Mischfiguren auf gestricheltem Grunde, davon je eine aus 1527 und 1529: geräumige, flächensichere Kompositionen in selbstbewußter Zeichnung und einem eigenen, quellenden, fast knollenartigen Blattwerk. Die Ranken enden gern in Köpfe von Tieren oder Menschen; die Gestalten voll entschlossener Phantastik sind reichlich mit Flügeln, Schwänzen und Tierfüßen ausgestattet. Es ist ein stark persönlicher Erfinder, dessen etwa zwanzig seltene Blätter wohl verdienten, einmal im Bilde vereinigt zu werden[15].

Ob ein weit schwächerer und wenig einheitlicher Stecher mit dem Monogramm J. W. zu den Niederländern zu zählen ist, bleibt zweifelhaft. Der oft genannte Meister mit dem Monogramm A C, den man ohne Grund Alaert Claes genannt hat, hat sich durch freche Kopien nach den Kleinmeistern aller Schulen zu unverdientem Ruhme emporgeschwindelt. Auch die wenigen seiner Stiche, deren Vorbilder nicht bekannt sind, scheinen auf verlorene Originale anderer Meister zu deuten.

DIE MEISTER DES GERÄTS. Im gotischen Ornamentstich hatten die Goldschmiede das Wort geführt. Jetzt waren die in ihren Werkstätten bislang geläufigen Motive außer Kurs. Die neue Mode mußten die deutschen Handwerker sich von den Künstlern vorzeichnen lassen. Sie suchten nicht abstrakte Schemata, etwa die Vasenformen des alten Roms, sondern zeitgerechte Ausgestaltungen der gebräuchlichen Zweckstücke, besonders des Pokals. Aus der treibtechnisch bedingten, naturwüchsigen Werkform der Gotik sollte ein straff umrissener, klassisch profilierter Aufbau werden. Zu dieser Umschaltung hat den deutschen Goldschmieden bezeichnender Weise nicht ein Fachgenosse, sondern ein Maler verholfen, Albrecht Altdorfer in Regensburg[16]. Der liebenswürdige, gestaltenreiche Künstler, geboren gegen 1480, gestorben 1538 als angesehener Maler, Stecher und Stadtbaumeister, hatte schon in seinem frühen kleinmeisterlichen Werk einige Blättchen mit feinen Ornamenten radiert, in lebenswüchsiger Gotik ein Blattgerank und ein Granatäpfelchen, in wohlgesetzter, persönlich empfundener Renaissance zwei kleine Hochfüllungen und eine kugelförmige Räucherkapsel. Als aufmerksamen Beobachter des Neuen

Abb. 37 Unbekannter Meister 20:12

und als besonnenen Gestalter von Gebäuden, Räumen und größerem Gerät hatte er sich auf seinen Gemälden und Holzschnitten bewährt. Auch hier ist noch gotisch in manchen Einzelheiten das edle Taufbecken, dem die heilige Familie auf der Flucht sich naht; in wohlverstandener Renaissance der Rahmen um das Marienbild auf dem berühmten Farbenholzschnitt, der reife Steinaltar und die reich gegliederte, mit Einlagen verzierte Tür, die so gute Anschauung der oberitalienischen Kunst verrät. Auch hatte er zwei Kapitelle radiert, davon das eine nach italienischem Vorbild. Doch sind sein weitaus wichtigster Beitrag zum Aufstieg der deutschen Form die bekannten, auf Eisen radierten Gefäße, 22 an der Zahl, im Aufriß dargestellt, mit malerisch wirksamer Schattierung, einige vor dunklem Hintergrunde. Meist sind es Pokale, Credentzen genannt, und Doppelpokale, dazu kleinere verzierte Deckelbecher und zwei Kannen; auf zwei Blättern, die mehrere Stücke vereinigen, kommen auch ein glatter, offener Becher Abb. 36 und eine Schale auf hohem Fuße vor. In den Pokalen hat Altdorfer das typische Gefäß der deutschen Frührenaissance gestaltet, wie es uns im Lüneburger Silberschatz und anderen Einzelstücken erhalten ist. Wagrechte Profilglieder trennen Deckel, Körper, Schaft und Fuß; die gotischen Buckeln ordnen sich zu abgesetzten Reihen; die Auszier geben Balüster, Vasenformen, Akanthuslaub ab, nur ausnahmsweise eine heimische Pflanze, wie einmal liebliche Maiglöckchen. In diesem geistvollen Maler lebte zugleich ein sicherer Architekt voll Empfindung für die Ansprüche des Handwerks. Was er diesem geleistet, ist musterhaft. Leider tragen die Blätter keine Jahreszahl; sie sind um etwa 1530 anzusetzen. Hieronymus Hopfer hat sie in verschiedenen Maßstäben rücksichtslos kopiert.

Auf nahezu der gleichen Stufe der Auffassung stehen die Gefäße, die gegen 1540 der Maler und Formenschneider Hans Brosamer in Fulda an den Tag gegeben hat. Sein »new Kunstbüchlein von mancherley schönen Trinckgeschiren«[17] gibt in vierzig sauberen Umrißholzschnitten Pokale, Becher, Pilgerflaschen und Kannen, zumeist der Gotik noch etwas ferner als bei seinem Vorgänger. Er löst die Buckeln gern durch glatte Flächen ab und läßt in den Profilen und reichlichen Ornamenten die Ziermotive der Zeit beweglicher spielen; so liebt er Rundbildchen auf den Körpern und Figürchen als Deckelknäufe. Einmal greift er mit einem Pokal in Gestalt einer Birne, die ein Bauer trägt, auf die Gotik zurück. In reinster Frührenaissance dagegen verschiedene Anhänger, meist aus breiten Steinen, und einige launige Anhängepfeifen, wie wir sie von Aldegrever her kennen. Obwohl er Alt- Abb. 40

Abb. 38 Peter Flettner 17:9

dorfer mehrfach benutzt und ein frühes Tabernakel von Ducerceau kopiert, ist er ein selbständiger, höchst achtbarer Schöpfer.

Vereinzelt hat sich hie und da in Deutschland in Holzschnitt und Stich noch mancher andere vorwärts schauende Kopf an neumodischen Gefäßen versucht. Zum Reifsten zählen einige Pokale mit der Jahres- Abb. 37
zahl 1533, schweizerischen Ursprungs, ganz nahe dem Hans Holbein verwandt durch die eleganten Umrisse, das flüssige Ornamant, die sicheren Figuren.

Als die stärkste Persönlichkeit hebt sich aus den Anregern der deutschen Frührenaissance der viel umstrittene Handwerkskünstler heraus, den die Urkunden Peter Flettner oder Flattner, sein Biograph Neudörfer Peter Flötner nennen[18]. 1522 als fertiger Meister aus Ansbach in Nürnberg eingewandert, war er vor allem Holzbildhauer und vielseitig bewährt an Täfelungen, Tischlerarbeiten und baulichen Aufgaben, als Modellschneider für Medaillen und als geistvoller Schöpfer zahlreicher Kleinreliefs, deren Bleiabgüsse als Vorbilder weit herumkamen. 1546 ist er gestorben. Seine wenigen figürlichen Holzschnitte zeigen einen rastlosen Sucher, der das Gangbare zu vergeistigen, bisweilen zu vergewaltigen sucht. Die etwa dreißig Ornamentblätter geben in Holzschnitt den Werkgenossen Vorlagen, die durch die sichere Kenntnis und Auffassung italienischer Formen im Tektonischen wie Ornamentalen und durch großräumige Gestaltung unter den deutschen Zeitgenossen nicht ihres Gleichen haben. Sie alle beweisen scharfsichtige Studien an Ort und Stelle. Von seinen Holzschnitten mag manches verloren sein; sie sind sicher im Selbstverlage nur in kleiner Zahl gedruckt, so daß man, wohl irrig, vermutet hat, sie seien nur für den eigenen Gebrauch als Musterblätter seines Betriebs geschnitten. Man kennt etwa zwölf Säulen und Kapitelle, reife Wiedergaben oberitalienischer Vorbilder, die sich mehrfach nachweisen lassen, drei reich verzierte Türen und fünf Betten, meist ladenartig aufgebaut, Abb. 38
wie sie uns aus florentiner Gemälden geläufig sind. Alles mit reichlichen Verkröpfungen und entschlossenen Profilen, die plastischen Glieder und Flächen belebt durch Ornamente und Ziergestalten von kräftiger, die Kleinmeister überragender Eigenart. Flettner kennt sein Handwerk und bedenkt auch auf den Holzschnitten die Maserung der Hölzer. An die Tischler vornehmlich wenden sich auch ein Intarsiabild, drei Einlegefriese auf dunklem Grunde und zwei schöne Füllungen. Der Architekt spricht auch aus den sorgsam ersonnenen Gefäßen, denen dafür allerdings der freie Wurf des Malers und die Schmiegsamkeit des werkgerechten Silberschmiedes abgehen.

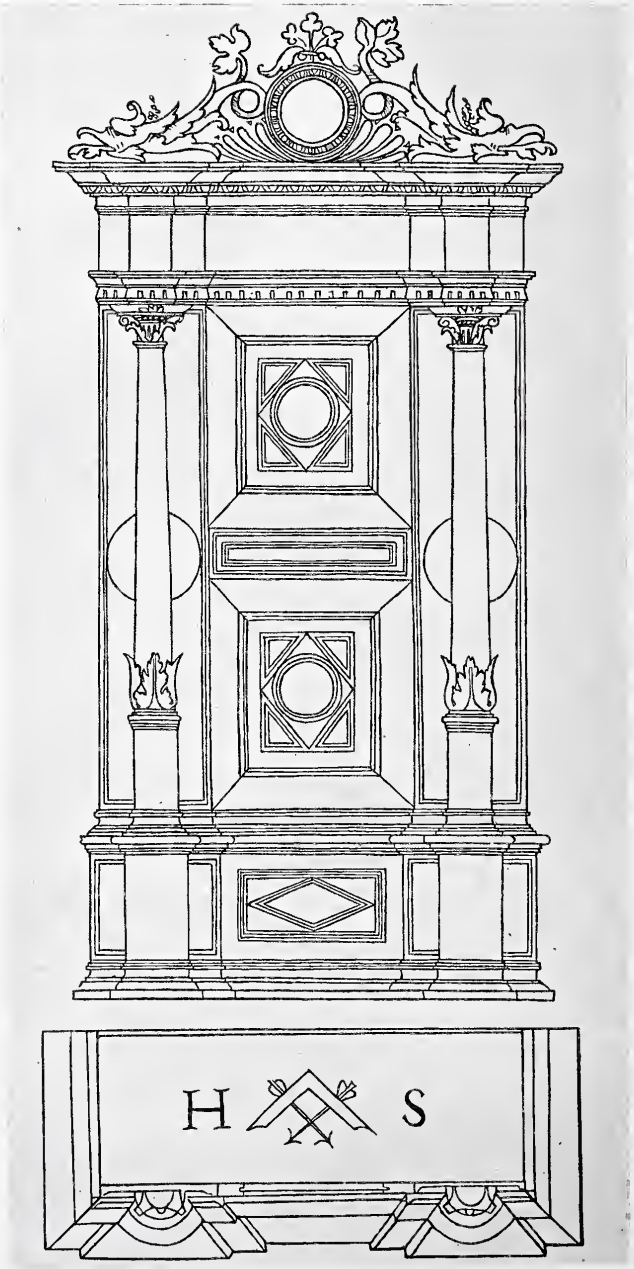


Abb. 39 Meister H S 30:16

Es sind vier ansehnliche Schauern und eine antikische Kanne; sie beweisen, daß Flettner für Fremde, nicht nur für den eigenen Hausbedarf geschnitten hat. Das alles voll frischen Lebens, oft witzig bis ins Kleinste: man beachte nur, wie geistvoll er sein Werkzeichen, das Balleisen und den Schlägel, in immer neuer Wendung anzubringen weiß. Daß Flettner auch in Kupfer gestochen hat, lehren zwei Blättchen mit je zwei Anhängern, große Steine nebst Figurenmotiven, bezeichnet Abb. 74 durch die Eingangsbuchstaben und die Werkzeuge des Meisters. Das Ornamentwerk, das seinen Namen neuerdings am weitesten verbreitet hat, das Maureskenbuch von 1549, greift über die Frührenaissance in die nächste Geschmacksepoche hinüber und wird uns dort noch beschäftigen.

Der Holzschnitt, wie ihn Flettner übte, war den Tischlern stoffverwandt, wie den Goldschmieden der Metallstich. Es könnte deshalb nicht wunder nehmen, wenn einmal nicht ein Holzschneider von Beruf, sondern ein Tischler zum Messer griff, um Erfindungen oder Erinnerungen an ausgeführte Werke der Werkstatt für vielleicht nur den eigenen Gebrauch zu Papier zu bringen. Es gibt abseits von allem Kunstverlag eine Gruppe rätselvoller Umrißschnitte von Wasch- und anderen Schränken, einer Tür, einer Bettlade, Wand- und Deckentäfelungen, auch Pfeilerstücken und einem Becher, insgesamt etwa 25 Blätter[19]. Ein Teil trägt die Buchstaben H S zu Seiten eines Winkel- Abb. 39 maßes mit zwei gekreuzten Pfeilen. Andere Blätter zeigen auf den Möbeln selber eine Hausmarke und die Buchstaben H G, wohl eher auf einen Besteller als auf den Hersteller deutend, zumal auch ein Blatt genannt wird, das daneben auch das Monogramm des H S trägt. Einmal erscheint, schwer lesbar, die Jahreszahl 1531. Eine dritte Gruppe bringt neben Betten und Wandschränken Wandverkleidungen und ein Deckenmuster; es scheint fraglich, ob sie wirklich einem späteren Wiener Holzschneider Zimmermann angehören. Denn aus allen drei Gruppen gibt es Abzüge, die auf den Rückseiten des Papieres Abdrücke von Figurenholzschnitten der nürnberger oder augsburger Schule tragen, vermutlich Ausschußdrucke. Was sich aus diesem Befunde etwa über die Herkunft und die Persönlichkeit des Meisters schließen läßt, bleibt nachzuprüfen.

KUNSTBÜCHER UND ARCHITEKTONISCHES. Die »Kunstbücher« dieser Zeit, die den Malern und sonstigen Werkgenossen allerlei Hilfen an die Hand zu geben suchen, greifen in das Ornament nur gelegentlich hinüber[20]. Am weitesten Heinrich Vogtherr und sein gleichnamiger Sohn in Straßburg 1538. Ihr »Fremds und

wunderbars Kunstbüchlin« bringt in Holzschnitt neben phantastisch aufgeputzten Köpfen, neben Händen und Füßen auch Waffen, Schilde, Kapitelle und Basen in stark gemischten, wenig gereiften Formen voll gotischer, ja romanischer Nachklänge, auch buntgetürmte Balüsterversuche. Erhart Schöns »Unnderweissung der proportzion« von 1538 beschränkt sich auf ein Blatt zerspaltener Wappenschilde. In der »Kunst des Messens« von Hieronymus Rodler, Simmern 1531, finden sich, perspektivisch dargestellt, allerlei Möbel, die über die Zeittypen unterrichten. Reich an ornamentalen Anregungen sind die deutschen Stickmusterbücher, die wir seit 1525 verfolgen können; sie werden später in einem besonderen Abschnitt behandelt werden. Die Schreibbücher beginnen, soweit bislang bekannt, mit Fabian Frangk von Asslau 1535 und werden durch Johann Neudörfer in Nürnberg, Urban Wyss in Zürich, Caspar Neff in Köln, Wolfgang Fugger und andere tüchtige Schreiber und Holzschneider zu einer anregenden Gruppe.

Die deutschen Baumeister sind während des ganzen Verlaufs der Renaissance im Handwerklichen verankert geblieben und haben es den Malern überlassen, die neuen Zierformen zu prägen. Deshalb ist der ältere deutsche Ornamentstich arm an brauchbaren Bauvorlagen. Was Dürer in seinen Schriften, zumal 1525 in der »Unterweysung der Messung« andeutet, was Daniel Hopfer faselt, Hans Sebald Beham und ein sächsischer Meister A L von 1535 in kleinen Stichen kombinieren oder ein Monogrammist W H auf einem stattlicheren Blatte niederschreibt, sind unwirksame Versuche geblieben. Nur Peter Flettner ist auf seinen Holzschnitten den italienischen Vorbildern gerecht geworden, doch haben sie keine weiten Kreise gezogen.

Leider hat der Herausgeber des »Vitruvius Teutsch«, erschienen in Nürnberg 1548, der krause Dilettant Walther Reyff (Rivius) die Bilder zu seiner Übersetzung nur zusammengestoppelt und es versäumt, ein würdiges Seitenstück zu den Ausgaben der Italiener und Franzosen zu schaffen[21]. Auch seine, ein Jahr zuvor gedruckte, theoretisierende »Architektur, der fürnembsten mathematischen und mechanischen Künste Bericht« ist trotz der vereinzelten Beiträge des Virgil Solis unselbständig. In einem ersten Vorlagewerk »Der fünf Maniren der Colonen exempel« hatte er lediglich Serlio kopiert.

Den Weg nach Rom zu den alten Quellen, den die Franzosen der Zeit gut kannten, hat kaum ein deutscher Künstler gefunden. Um so höher ist die Sorgfalt zu schätzen, mit welcher der Baumeister Hans Blum aus Lohr am Rhein und sein Verleger Christoph Froschauer in Zürich zwei Bücher über die Säulenordnungen mit großen Holzschnitten

ans Licht gebracht haben. Die »Quinque columnarum exacta descriptio«, 1550 erschienen, zeigt auf schlanken Blättern die Ordnungen mit ihren Maßen in klaren Umrissen und reifer Anpassung, an Serlios Art erinnernd, aber, wie es scheint, selbständig ausgearbeitet[22]. Ergänzend bringt einige Jahre später das »Kunstreych Buch von allerley Antiquiteten, so zum Verstand der fünff Seulen der Architectur gehörend« weitere Einzelheiten. Die erstere Folge hat 1582 in Lyon einen Nachschneider, Jean le Maistre, gereizt.

In späteren Auflagen pflegt mit diesen beiden Werken die wertvolle Folge von Gebäuden nach antiker Art vereint zu sein, die, von den Brüdern Wyssenbach meisterlich geschnitten (zwei Blätter datiert 1545 und 1558), zuerst mit nur zehn Blatt herauskam, dann 1562 und 1566, auf 16 Blatt vermehrt, unter dem Titel »Wunderbarliche kostliche Gemält ouch eigentliche Contrafacturen mancherley schönen Gebeuwen« bei Jakob Geßner in Zürich erschienen ist, für die Schreiner, Steinmetzen u. a. bestimmt. Es sind Rundtempel nach Bramante, Ehrenpforten, Vorhallen und Ansichten von Kirchen, in der nicht eben tiefen, aber selbstsicheren Art, die aus Studien und Entwürfen nordischer Romfahrer bekannt ist. Der Meister ist nicht genannt; man hat sie Hans Blum selber[23] und dem älteren Vogtherr zugeschrieben[24]. Ich neige zu der alten, einst nur schief begründeten Annahme, daß wenigstens zu den zuerst erschienenen Blättern Peter Flettner die Zeichnungen geliefert hat; Ornamente und Figuren zeugen für ihn.

Im übrigen haben die weiteren Ausgaben des Hans Blum, die bis in das nächste Jahrhundert hinein auch in holländischer und englischer Sprache erschienen, neben den Übersetzungen der italienischen Theoretiker auf längere Zeit den deutschen Bedarf gedeckt.

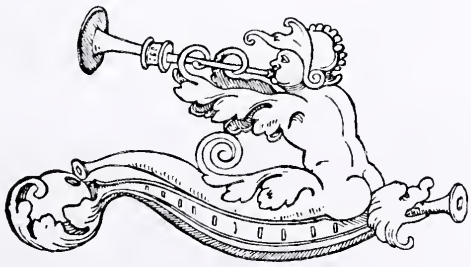


Abb. 40 Hans Brosamer Teil, 5: 9,5

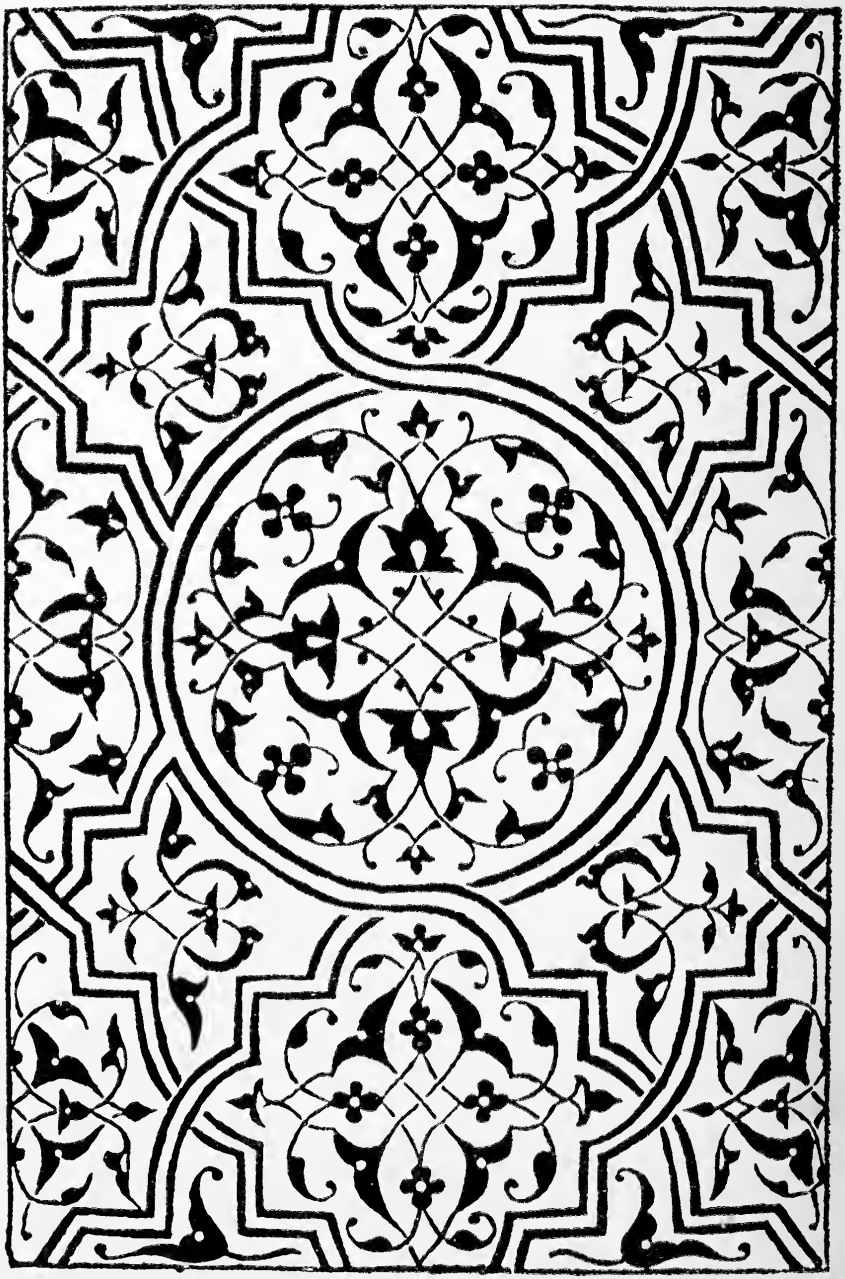


Abb. 41 Francesco Pellegrino 21 : 13,5

Abb. 42 Schule von Fontainebleau 5 : 11,5

ROLLWERK UND MAURESKE IN FRANKREICH

DIE ANFÄNGE. Während die Deutschen sich noch um ihre Frührenaissance mühten, haben Italiener auf französischem Boden die zukunftsreichen Formen ausgebildet, die fortab über zwei Jahrhunderte das Ornament des Abendlandes beherrschen sollten. Das Rollwerk, so genannt mit einem alten Namen[1], geboren aus den Schlitzungen und Randbiegungen des mittelalterlichen Kräuselwerks, der Lappenblätter, Wappenschilde, Helmdecken und Spruchbänder, gotisch seinem innersten Wesen nach, wird jetzt auf die fester umrissenen Zierschilder der Renaissance, die »cartocci«, übertragen; nach ihnen hat man es auch Kartuschenornament benannt. Im Verlauf der folgenden Jahrzehnte wird es zu immer gewagteren Kombinationen gesteigert, bis es spät als Rokoko ausklingt[2]. Dieser Hauptstimme gesellen sich Untertöne verschiedener Herkunft zu: die ehrwürdige Grotteske und vor allem die Maureske, das über Venedig und Spanien aus dem Islam entlehnte Gefüge geschweifter und verknoteter Linien und Bänder, einst bisweilen nach den Arabern Arabeske, meist aber nach den Mauren benannt. Auch die Maureske erscheint im Ornamentstich zuerst auf französischem Boden.

Den Grund zum Rollwerksstil haben die italienischen Maler und Stuckarbeiter gelegt, die Franz I seit etwa 1530 in seinem Schlosse Fontainebleau beschäftigte. In den glänzenden Sälen und Galerien zogen sie um ihre Wand- und Deckengemälde wuchtige Stuckrahmen, zwischen deren Rollungen sich Götter, Hermen, Masken, Fruchtgehänge drängten. Soweit wir heute sehen, haben diese Italiener, durch Giulio Romano, Michelangelo und Correggio auf nachklassische Wege gewiesen, zwar den Mut zum Neuen aus ihrer Heimat mitgebracht, die

bb. 42 Abb. 43 Meister G J 7,5:4,5

Einzelheiten aber erst in Fontainebleau geprägt. Der Bahnbrecher ist seit 1531 der Florentiner Rosso gewesen, in Frankreich Maître Roux genannt. Nach seinem Tode übernimmt 1541 sein Genosse Francesco Primaticcio aus Bologna die Führung[3]. Ihre Mitarbeiter sind meist Italiener, erst später auch Franzosen; ein Flame, den man in Frankreich Léonard Thiry schrieb, wird uns noch beschäftigen.

Die kühnen Neuerer haben ihre Zeitgenossen mächtig angeregt. Es verlohnte sich bald, sowohl die manieristische Auffassung der Gemälde wie das überraschende Beiwerk durch den Stich zu verbreiten und auf verschiedene Arbeitsgebiete anzuwenden. Darin hat der französische Ornamentstich eine seiner vornehmlichsten Aufgaben gefunden.

Der Übergang von der Gotik zur Frührenaissance hatte sich in Frankreich ohne die Hilfe von Vorlagen vollzogen. Die Stecher, an sich gering an Zahl und Bedeutung, hatten das Ornament kaum bedacht und, abgesehen von einigen frühen Blättern Ducerceaus, nichts geschaffen, was sich den zierlichen Buchholzschnitten des Geoffroy Tory und seiner Genossen vergleichen ließ. Auch jetzt noch waren es zunächst italienische Radierer und Stecher, die auf oft großen Platten mit flotter Hand die in Fontainebleau gemalten Liebesabenteuer der Götter nebst Historien und Ideallandschaften in ausgreifenden Rahmen verbreiteten. Diese unpersönlichen Stecher hat man erst neuerdings schärfer unterschieden: neben dem Bologneser Antonio Fantuzzi einen Monogrammisten L. D., einen Franzosen Mignon u. a. m[4]. Das geschah seit etwa 1540. Schnell übernahmen in Frank-

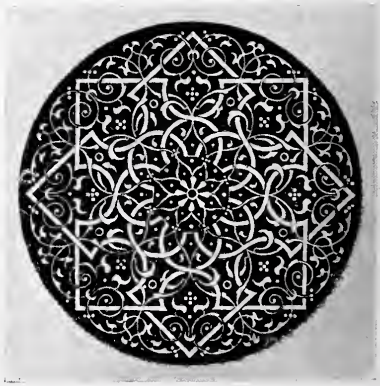


Abb. 44 Unbekannter Meister 4,5:4,5

reich das Handwerk und der Buchdruck die neuen Motive. Im Verlaufe des Jahrzehnts wenden sich auch im übrigen Abendland die Erfinder dem neuen Geiste zu.

Zu gleicher Zeit gewann über die Kleinkünstler die Maureske entscheidende Macht. Auch sie hat als erster ein Italiener bearbeitet, Francesco Pellegrino aus Florenz, den der König 1528 für Fontainebleau gewonnen hatte, später dort Rossos Mitarbeiter. Er hat 1530 in Paris als Francisque Pelegrin ein Holzschnittbuch von sechzig Seiten herausgegeben: la fleur de la science de broderie, façon arabicque et ytalique. Unter allen Maureskenbüchern steht es den islamischen Urformen am nächsten, durchweg geräumiges, streng flächiges Ranken- und Blätterspiel echt arabischer Art, schwarz auf weißem Grunde, bisweilen durch breitere Bänder gegliedert. Mit sicherstem Geschmack sind Flächen, Streifen und Runde in die einheitlichen Randlinien des Buches eingefügt, gern in die Rhythmen islamischer Buchdeckel gegliedert, so daß man annehmen darf, der treffliche Künstler habe vor allem die orientalischen Lederarbeiten gekannt, die damals in Venedig nicht nur eingeführt, sondern auch gefertigt wurden. Das köstliche Werk ist seiner Zeit kaum nach Gebühr verbreitet worden; sonst müßte man seine Anregungen in Frankreich und im Ausland deutlicher spüren; heute sind nur zwei Abdrücke bekannt[5]. Abb. 41

Erst ein Jahrzehnt später haben die Buchdrucker in Lyon und Paris sich die Schwarzmaureske zu Nutze gemacht. Die genauen Daten sind noch zu untersuchen; um 1544 fügt der Mathematiker Oronce Finé sie sogar zur Belebung in seine planimetrischen Figuren ein, bis später der anmutige Bernard Salomon in Lyon aus ihnen seine zierlichen Ränder webt. Auch als Folgen erscheinen in Frankreich in den vierziger Jahren feingliedrige Mauresken, leider selten in ihrem einstigen Zusammenhange erhalten. Ein Meister mit dem Monogramm GJ hat eine Reihe solcher Schwarzmotive in Kupfer gestochen, größere und kleinere Stücke, manche unmittelbar für die Goldschmiede. Es ist derselbe, in Lyon tätige G J, der seine runden oder eckigen Figurenbilder gern durch Tempel und Hallen im Stil der Frührenaissance abschließt; fälschlich hat man ihn Jean Gourmont genannt. Ähnlich gestochene Mauresken finden sich auch mit anderen Buchstaben, z. B. J R, noch häufiger unbezeichnet. In Holz oder Metall ist dagegen eine oft genannte Folge von vielleicht sechzig Blättchen geschnitten, allerfeinste Ranken und Bänder, meist der Technik des Schnittes gemäß weiß auf schwarz, nicht nur eckige, runde oder ovale Flächen, sondern auch Goldschmiedsbedarf für Ringe, Spangen, Gürtel, Uhren, Waffen, von Abb. 43 Abb. 44

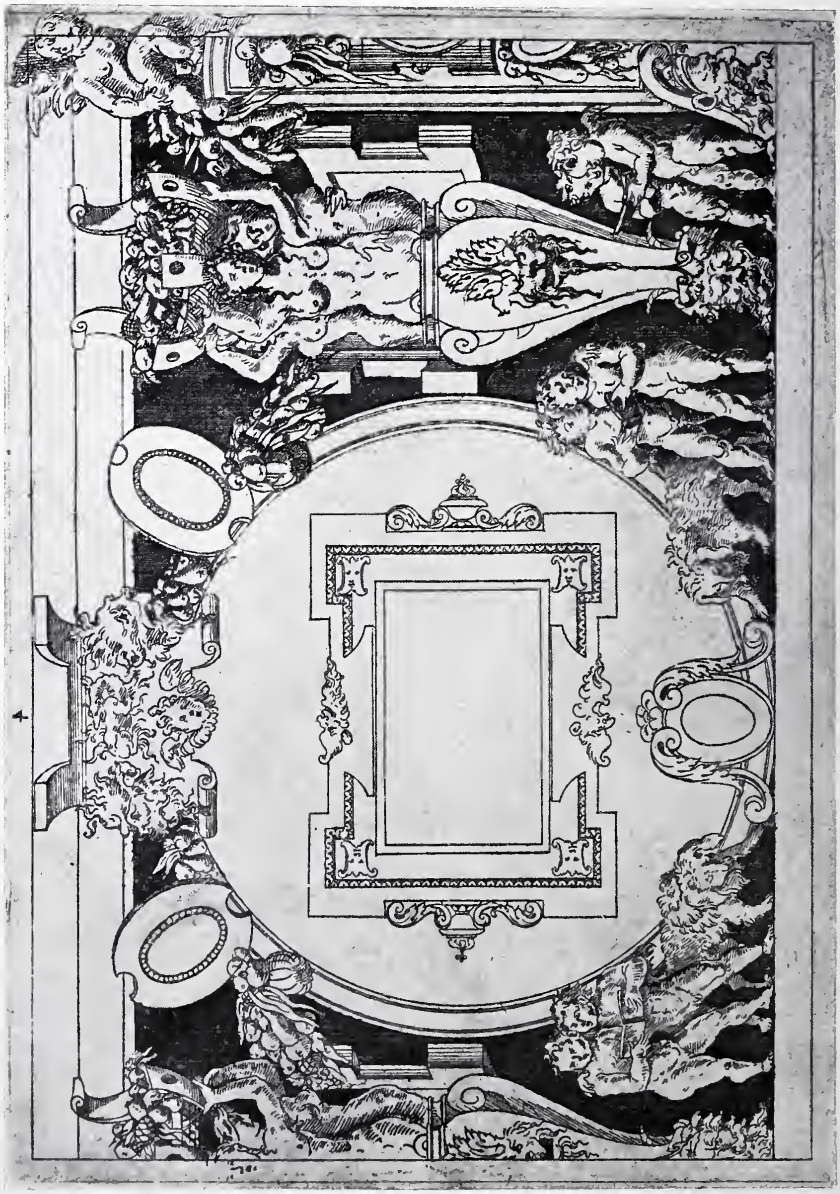


Abb. 45 Jacques Androuet Ducerceau 16:23

echt französischer Eleganz[6]. Sie könnten aus einem »Livre de moresques« stammen, das 1546 bei Gourmont in Paris erschienen ist und seine Schnitte allen »Goldschmieden, Bildschneidern, Graveuren, Malern, Wirkern, Stickern, Nähern und nadelarbeitenden Frauen« empfiehlt[7].

DUCERCEAU. Über all dem großen und kleinen Ornament haben die Künstler der französischen Renaissance die architektonischen Grundlagen aller Werkkunst nicht vergessen. Das bekundet im Ornamentstich vor allem der weitaus tätigste Meister, Jacques Androuet, der sich nach dem Zeichen seines Werkhauses, einem Reifen, Jacques Androuet du Cerceau genannt hat[8]. In Paris etwa 1510 geboren, um 1533 in Rom durch Aufnahmen antiker und moderner Bauten geschult, hat er in Orléans und Paris eine rührige Werkstatt für Stichfolgen und Bücher unterhalten und noch 1584 ein Buch herausgegeben. Vor den deutschen Zeitgenossen hat er die eindringliche Kenntnis der römischen Altertümer und den weiten Blick des Architekten voraus; er hat auch selber für fürstliche Auftraggeber gebaut.

Begonnen hat Ducerceau noch im Zeichen der Frührenaissance. Etwa sechzig Einzelblätter, einige aus 1534 und 1535, bieten in zarten Umrißlinien Gebäude und Bauteile nach Aufnahmen und Anregungen aus Italien und nach eigener Phantasie sowie allerlei Goldschmiedswerk und Ornament aus antikisierenden Ranken, Palmetten Balüstern u. dgl. Seit den vierziger Jahren bereichert er seine Radiertechnik durch gleichmäßige, am Lineal gezogene Schattenstrichlagen; so erscheint die Fülle der Hefte und Bücher, nur ausnahmsweise Einzelblätter. Die Blätter tragen keinerlei Zeichen; selbst die Folgen sind oft ohne Titel. Einigen gibt er in den Jahren 1549 bis 1551 ein lateinisches Vorwort auf den Weg. Abgenutzte Platten hat er mehrfach wiederholt und neu verlegt. Erst später läßt er Titel und Texte drucken, so daß aus den Stichfolgen Bücher werden. So selbständig seine eigenen Erfindungen sind, scheut er sich nicht, ganze Hefte nach Italienern, Deutschen und Niederländern zu kopieren. Wir können hier leider nicht jedes der etwa fünfzig Werke aufführen, sondern sie nur gruppenweise kennzeichnen.

Der Kenner Roms wünschte zunächst, seinen Landsleuten die Bauwelt des Altertums zu vermitteln durch strengere Aufnahmen oder durch freie, oft recht phantastische Gestaltungen im Sinne der großen Architekten römischer Schule, deren Bauten, Baumodelle und Entwürfe den Zeitgenossen ebenso heilig waren wie die Antike selber. Deshalb zwei Hefte mit architektonischen Einzelheiten, zum Teil nach Agostino Veneziano, das eine besonders ansehnlich an Größe und

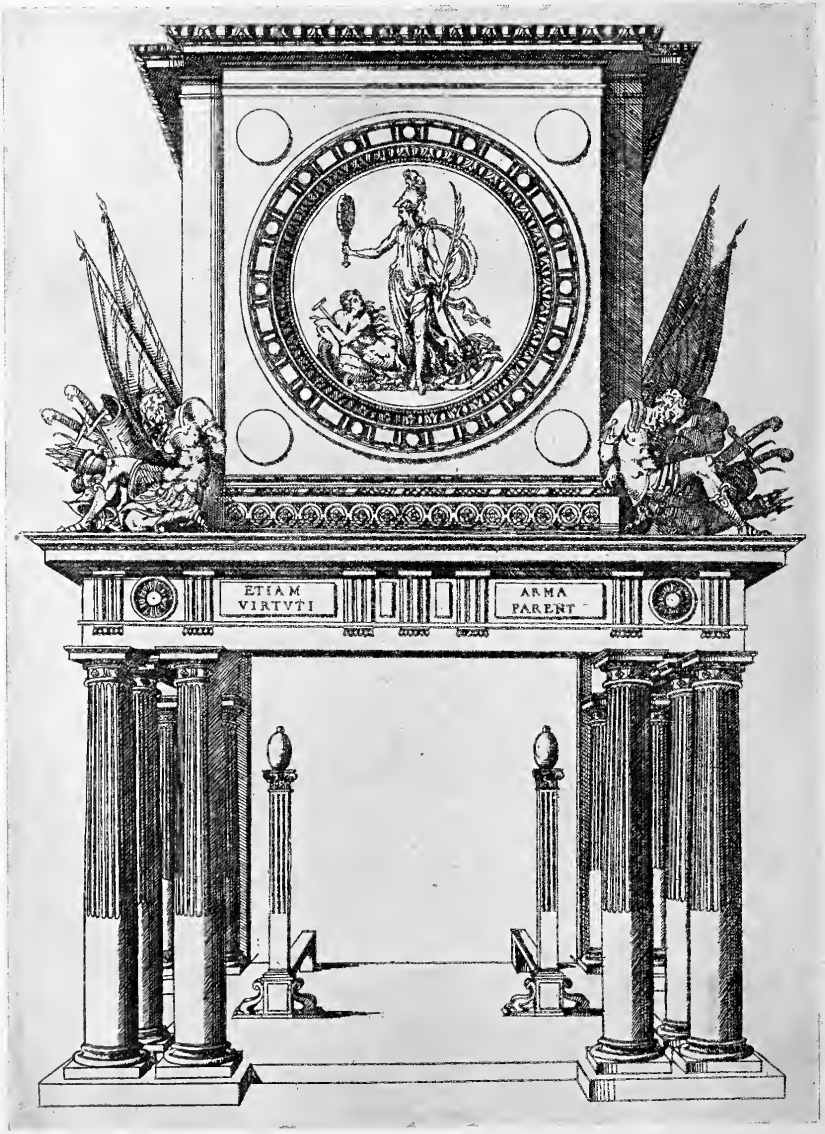


Abb. 46 Jacques Androuet Ducerceau 26:18

Gehalt. Ebenso schön die Triumphbögen von 1549: neben den klassischen Mustern geistreiche Erfindungen, reich umspielt von den Zierraten neuester Richtung. Zwei Folgen von Gebäuden antiker Art, Rund- und Langkirchen, »temples«, benutzen die Holzschnitte des Zürichers Wyssenbach, die wir Peter Flettner zuweisen möchten. Für Ruinenbilder haben ihm 1550 Zeichnungen des Flamen Léonard Thiry gedient; zu runden Prospekten, »Perspektiven« genannt, hat ihn der Meister G. J. von Lyon angeregt. Mit einem kleinen Handbuch der Säulenordnungen und einem Bilderbuch der römischen Ruinen «Livre des édifices romains« beschließt er 1583 und 1584 sein Lebenswerk.

Weiter aber galt es, den Baumeistern für ihre zeitgemäßen Aufgaben unmittelbar an die Hand zu gehen. Dafür erfindet er mehrere Folgen von Schlössern und Kirchen im Grundriß, Aufriß und Schnitt, unter ihnen den ersten Band des »Livre d'architecture«, dessen zweiter Band 1561 die herrlichen Einzelteile bringt, Kamine, Dach- Abb. 46
fenster, Türen, Brunnen und Grabmäler, deren sicherer, oft klassisch strenger Aufbau und geistvolle Dekoration den Meister auf der Höhe seiner Gestaltungskraft zeigen. Endlich ist die Baugeschichte Frankreichs ihm tief verpflichtet für das zweibändige Werk »Les plus excellents bastiments de France«, das ihn schon 1560 beschäftigte und 1579 herauskam: auf großen Tafeln die wichtigsten französischen Prachtschlösser der Zeit, Königspaläste und Adelshöfe, in Grundrissen, Ansichten, Aufrissen und Einzelheiten, heute meist zerstört, ein Unternehmen, das so sorgsam erst im 19. Jahrhundert seines Gleichen gefunden hat[9]. Im British Museum sind Originalzeichnungen dazu erhalten[10].

Im Ornament seiner reifen Zeit gibt sich Ducerceau durchweg als einen Schüler der Meister von Fontainebleau. Seine Folgen sind wie eine Grammatik aller der grundlegenden Neuerungen, die dort ins Leben gerufen worden waren oder sich von dort ableiten ließen[11]. Am unmittelbarsten spiegeln den Geist Rossos die drei Folgen der Kartuschen wieder mit ihrem fest gezeichneten, obwohl lebhaftest be- Abb. 45
wegten Rahmenwerk. Die Wandgrotteske hat er zuerst 1550 in kleinen Blättern unter engen Anlehnungen an Enea Vico und Nicoletto da Modena behandelt. Aus Vorbildern von Fontainebleau und eigenen Erfindungen mischte er 1566 ein größeres »Livre de grotesques«, in dem sich die vielen Elemente der Zeit zu launigstem Spiele vereinen. Weitere Folgen behandeln Hermen und Gebälkträger, Gruppen von Waffen und Geräten, Rollwerksstückchen im Sinne der Flamen (»Vignetten«), durchbrochene Friese, wie für Geländer gemacht, und großzügige Bandmuster für Fußböden oder Beete. Dreimal hat ihn auch

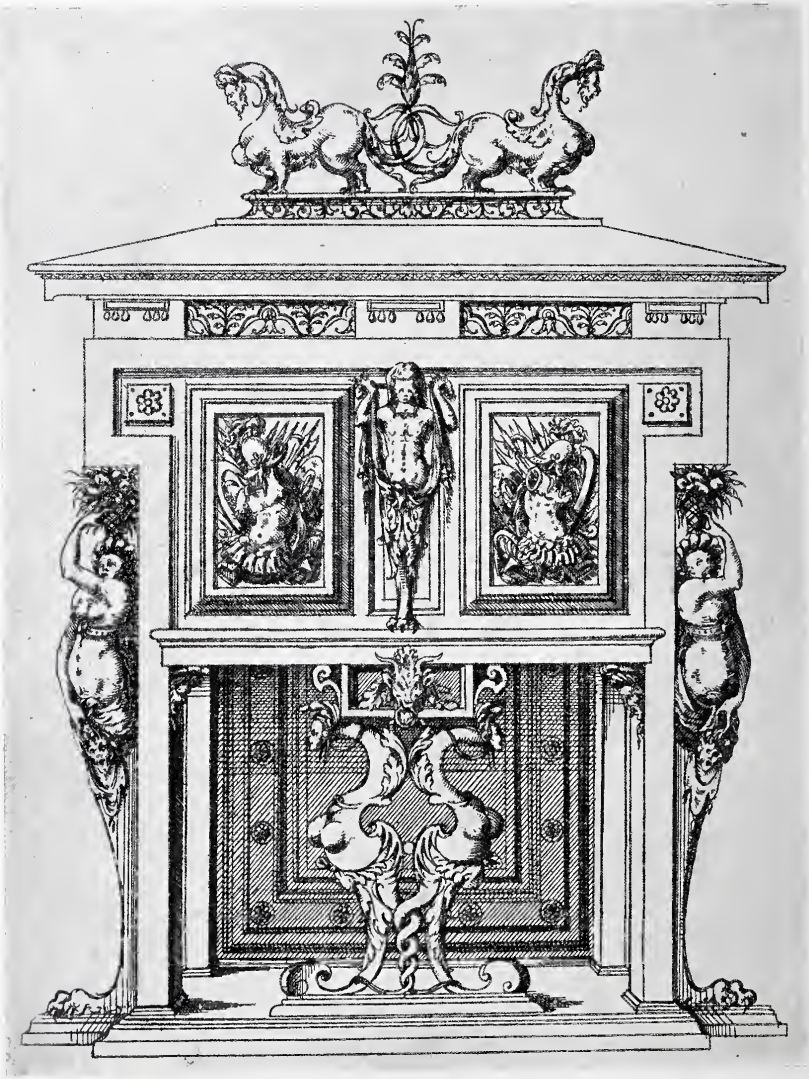


Abb. 47 Jacques Androuet Ducerceau 18,5 : 13,5

die Maureske beschäftigt; die eine der Folgen gibt die Schwarzgruppe aus Flettners Maureskenbuch wieder.

Auch die einzelnen Gewerke hat er ergiebig bedacht. Das Glänzendste an Erfindung und Darstellung sind die Möbel. Alle Typen der reifen französischen Renaissance, die Schränke und »Kredenzen«, Abb. 47 die Tische, Stühle und Betten, vielfältig gegliedert, bald klassizistisch besonnen, bald voll launigster Auszier durch Tragefiguren und Rollwerk. Zweifellos von weitgreifender Wirkung auf die Werkstätten, die auch verwegene Fingerzeige werkmäßig zu nutzen wußten[12].

Gleichen Geist atmet das Heft mit Kleinarbeiten der Kunstschlosser, Türklopfern, Griffen und Beschlägen, den frühesten Vorlagen für das Fach. Für die Goldschmiede zwei Folgen von Gefäßen, antikische Kannen und Vasen, z. T. nach italienischen Vorlagen, und edle Pokale und Schalen von künstlichen Umrissen; ferner eine Reihe figürlicher und ornamentaler Schalenböden und als anziehender Niederschlag großschauender Gesinnung vor kleinsten Aufgaben zwei entzückende Reihen von Anhängern und Kettenmustern. So bewährt sich der rast- Abb. 48 lose Gestalter vom Weitesten bis ins Engste mit immer gleicher Grazie.

Dem Kreise des Ducerceau ist ein merkwürdiges Buch von 80 Radierungen zuzuzählen, deren Schöpfer sich unter dem Monogramm ACP (Nagler I, 2242) verbirgt, Becher, Schalen, Pokale u. a., für die Werkstatt des Silberschmiedes, vielleicht auch des Glasbläsers mittels Zirkels und Lineals recht trocken konstruiert. Jedenfalls hat man das Monogramm zu Unrecht auf den feurigen Italiener Polidoro Caldara gedeutet.

Von Ducerceau beeinflußt, radierte von 1555 bis 1559 ein beredter Franzose mit dem Monogramm HS (Nagler III, 1478) mehrere große Blätter mit Bauteilen, Kapitelle, ein Gesims und hermenartige Gebälkträger in ausschweifender Auffassung. Man hat sie fälschlich dem Tischler und Baumeister Hugues Sambin in Dijon (um 1520—1602) zugeschrieben, der 1572 in Lyon ein »Oeuvre da la diversité des termes« mit Holzschnitten verwandten Geistes hat erscheinen lassen, antikisch phantastischen Trägern, meist aus Hermensockeln aufwachsend, wie sie damals die burgundischen Schnitzer an ihren überschwänglichen Möbeln so reichlich verwendeten[13]. Den Ehrgeiz der französischen Provinzler haben gerade solche Nachklänge aus dem Gedankenkreise von Fontainebleau gereizt: ein Ingenieur und Kunstliebhaber Joseph Boillot in Langres (1560—1603) versucht sich 1592 in den »Nouveaux pourtraitz et figures de termes« durch eigenhändige Radierungen und Holzschnitte an Bildungen von noch gewagterem Geschmack: Büsten von wilden und zahmen Tieren, nach Menschenart

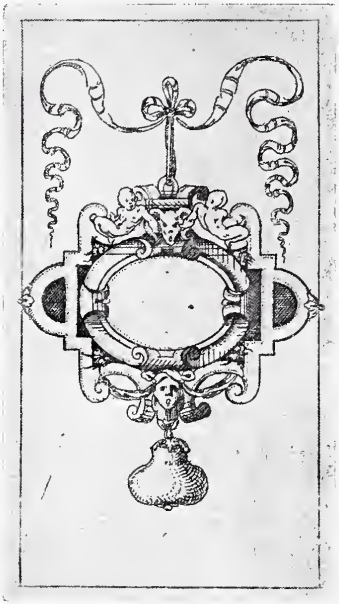


Abb. 48 Ducerceau 7,5:4

Abb. 49 Woeiriot 7,5:4,5

bekleidet und an ihren Sockeln von ihren Feinden aus der Tierwelt, ihren »Antipathien«, umspielt.

ORNAMENTIKER UND GOLDSCHMIEDE. Während Ducerceau in fünfzigjähriger rastloser Arbeit allen Zweigen der Bau- und Werkkunst gerecht zu werden suchte, haben die wenigen übrigen Meister des französischen Ornamentstichs vorwiegend nur die Goldschmiede bedacht. Mit 1555 datiert ein gewissenhafter lothringischer Kleinstecher, Pierre Woeiriot, erst 23 Jahre alt, zwei reizvolle Folgen: sechs stattliche runde Stiche mit Degenkörben und Dolchgriffen, denen zwei größere Blätter mit Degen und Wehrgehenk gleichen, und eine Reihe von zweimal zwölf Anhängern. 1561 läßt er in Lyon ein reichhaltiges Ringbüchlein folgen mit vierzig zierlichen Ovalen, die wechselnd je zwei Ringe in Vorder- und Seitenansicht oder ein größeres Einzelstück zeigen, das »Libro d'anell«, mit anmutiger Widmung an seinen gelehrten Freund Aneau. Fast alles, wie es sich damals in Frankreich versteht, auf den Formenschatz von Fontainebleau gegründet, jedoch ins Graveurmäßige übersetzt, ohne den großen Wurf des Malers oder Bildhauers, aber voll Grazie und Laune. Besonders die Ringe sind eine einzigartige Fundgrube geistvoller Lösungen. Der liebenswürdige Künstler, von Mutterseite her adliger Abkunft, hat auch für Bücher mehrere Reihen von Bildnissen, Sinnbildern u. a. gestochen[14].

Abb. 49

Abb. 50

Volleren Klang geben die Erfindungen, die unter dem Namen des René Boyvin aus Angers (Daten: 1558–1580) laufen[15]. Sie gehören zu den nachdrücklichsten Äußerungen des Geistes von Fontainebleau. Teils sind es Muster für die Goldschmiede: neun Blatt Tafelgerät, wie Kannen, Leuchter, Salzfässer, Besteckbüchsen, ein Tischbrunnen und ein Behälter für Mundtücher in Form eines Schiffes, sodann eine Folge von zwanzig Anhängern, Kettengliedern, Büchschen und Ringen[16]. Außerdem aber Dekorationen nach Malerart aus Grotesken, Rollwerk und antiken Gestalten, je sechs Pilaster mit Gehängen sowie Füllungen, die bald von Duval kopiert worden sind, auch einige Einzelblätter. Sie alle ähneln einander nicht nur durch die breite, kräftige, skizzige Handschrift, sondern auch durch die Auffassung der Figuren und des Ornaments. Breite Lichtflächen und kurzgestrichelte, scharf abgesetzte Schatten; kecke Motive und herausfordernde Geberden; groß gedachte Wandmaler-Akzente selbst im Kleinsten des Juwelierwerks; ein durchaus eigenwilliger, kühner Geist. Es ist nicht glaublich, daß dieser Erfinder Boyvin sei. Was er sonst mit Monogramm oder Namen zeichnet, sind trockene, völlig handwerkliche und sichtlich unselbständige Arbeiten, darunter geist- und gewissenlose Kopien, z. B. nach Enea Vicos Waffengruppen. Nur wo Fontainebleau im Spiele ist, sprühen Funken. Da werden auch die Erfinder genannt. Der schöne große Stich nach der sogenannten Nymphe von Fontainebleau in dem reichen Stuckrahmen gibt eine berühmte Schöpfung des Rosso wieder. Nach demselben »Maître Roux« hat Boyvin ein Blatt mit den drei Parzen in eigentümlichen Masken gestochen, wie sie damals bei den festlichen Balletspielen beliebt waren; Rosso dürfte danach auch die phantastischen Männer- und Frauenköpfe gleicher Art erfunden haben, die eine der auffallendsten Folgen des Stechers bilden. Eins seiner Hauptwerke ist die Stichfolge über Jason und das Goldene Vließ, die »Hystoria Jasonis«, 1563 in Paris von einem unternehmenden Herausgeber

Abb. 52 Abb. 53

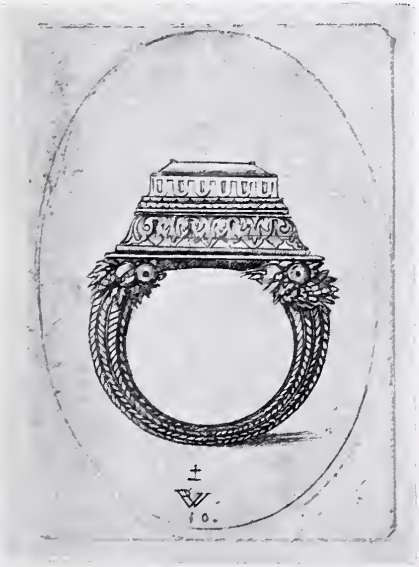


Abb. 50 Pierre Woeiriot 7:5

Abb. 51 Schule von Fontainebleau, vielleicht nach Léonard Thiry 26:19,5

dem Könige gewidmet: sprechende Bilder in buntbelebten Rahmen, als seien sie geradewegs einer der Galerien des Schlosses entsprungen. Als ihren Erfinder nennt die Vorrede den »Belgier« Léonard Thiry, einen Mitarbeiter des Rosso, der schon gegen 1550 in Antwerpen gestorben ist. Den gleichen Namen trägt ein Heft mit zwanzig Grottesken und Göttergestalten, etwas flüchtiger gestochen, doch wohl auch von Boyvins Hand. Auf beiden Folgen ist später Thirys Name in den des Rosso abgeändert worden, dessen Ruhm länger vorgehalten hat. Es ist höchst wahrscheinlich, daß auch die Füllungen und Goldschmiedsblätter, vielleicht selbst

Abb. 52 Stecher: René Boyvin 11:8

die Masken Boyvins auf Zeichnungen Thirys beruhen; sie könnten nach seiner Abreise aus Frankreich in die Hände des Stechers geraten sein. Es wird sich lohnen, diesem begabten, aus flämischer Laune, französischer Anmut und italienischer Bravour gemischten Anreger weiter nachzuspüren[17]. Er könnte auf flämisch Dierik geheißen haben. Abb. 51

Auch der Großmeister im Kleinsten, der Medailleur und Stecher Etienne (Stephanus) Delaune (1518–1583) hat sein Bestes in Paris unter Heinrich II gegeben, bevor er, wohl als Hugenot, nach Straßburg und Augsburg verzog[18]. Was er für die Goldschmiede auf

Abb. 55

Abb. 54

Abb. 58a

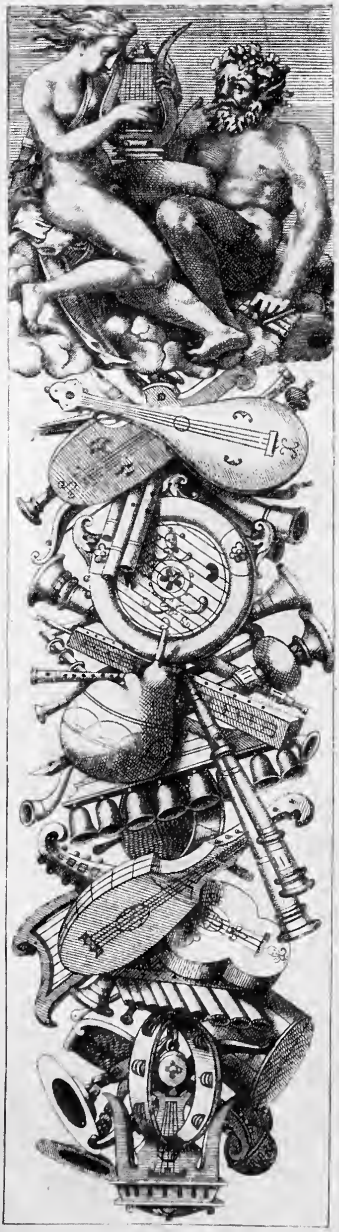


Abb. 53 Stecher: Boyvin 25:7

kleinen Flächen von verschiedenem Umriß reliefartig auf dunklem Grunde in leichtestem Grotteskenspiel gestochen hat, meist um eine allegorische Mittelgestalt, als Gerüst oft elegante Schweiflinien, alles mit sicherstem Raumempfinden verteilt, das hat an Anmut kein Ornamentstecher übertroffen. Ebenso vollendet weiß er aus Rollwerk, Figuren und antiken Zierformen Schmuckgerät zu fügen: acht Handspiegel, je sechs Anhängepfeifen, Bügel mit maureskem Flächenschmuck und Schalenböden. Seinen Ornamenten kam es zu Gute, daß er zugleich in zierlichsten Maßstäben den Figurenstich pflegte, meist in Folgen eigener Erfindung, in der gestreckten Manier seiner Zeitgenossen, nicht ganz so frei, wie die Maler, aber voll Eifer und Wagemut: das Stattlichste die launig umrahmte Reihe der Monatsbilder, das Gefälligste die winzigen, medaillenartigen Allegorien zum Ruhme seines Königs, fast monumental auf engstem Raum.

Prüft man unter seinen rund 450 Blättern die etwa 120 Ornamentstiche näher, so stellen sich allerhand Fragen ein. Die Gerätfolgen sind nicht alle aus gleicher Hand, sondern bald geschmeidiger, bald härter. Der härteren Art steht eine Folge von unbezeichneten Schmuckstücken nahe, meist Anhängern, auch Ringen und Reifen deren Erfindung des Meisters würdig wäre[19]. Von seinen grottesken Folgen hat er mehrere auf dunklem oder hellem Grunde selber wiederholt. Seit er nicht mehr in Paris »sub privilegio

Abb. 54 Etienne Delaune 22:10

Abb. 56

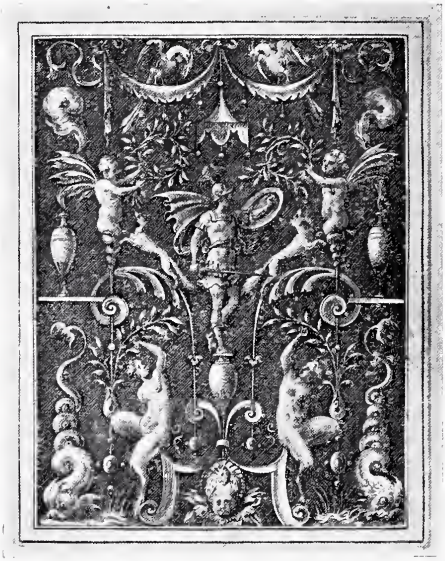


Abb. 55 Delaune 7:5,5

regis« arbeitet und sich auf deutschem Boden ausdrücklich als »inventor« nennen muß, erscheint auch seine Kunst unfrischer. Als Sechzigjähriger sticht er »feliciter« figürliche Erfindungen seines Sohnes. Um des lieben Brotes willen hat er auch fremde Figurenstiche kopiert. War er selber auch Goldschmied? Man hat es vermutet, weil er in Augsburg eine Goldschmiedswerkstatt gestochen hat. Besonders zu prüfen bleiben seine Handzeichnungen und ihr Verhältnis zu dem regen Künstlerkreise, in dem unter Heinrich II auch die berühmten Entwürfe zu der Prunkrüstung des Königs entstanden sind[20]. Wie alledem auch sei, ist Delaunes Einfluß auf die Gewerke seines Landes, etwa das Edelzinn und den Malerschmelz, und auf die Erfinder der Zeit weithin sichtbar. Seine recht eigentlich französische Auffassung der »Schweifgrotteske« lebt hundert Jahre später in Bérain wieder auf.

Unmittelbare Nachfolger hat Delaune unter seinen Landsleuten nicht gefunden. Seine Schweifgrotteske haben zwanzig Jahre später die niederländischen Kleinstecher weitergebildet, vor allem auf deutschem Boden Theodor de Bry und sein Sohn. Auf ihnen fußen die seltenen und schwer zu ordnenden Muster für Uhrgehäuse, die um etwa 1615 der wackere Waffenschmied Antoine Jacquard aus Poitou mit etwas harter Hand aus feinen Ornamenten und antiken Figurenbildern fügt. Er schlägt die Brücke zu den Werken der französischen Eisengraveure als Ausklang der Renaissance.

Abb. 56 Delaune 5:4

EISENGRAVIERUNGEN UND SCHMIEDEKUNST. Die französ-

sischen Waffenschmiede und Schlosser, beide mehr als ihre deutschen Genossen auf Kleinarbeit eingestellt, pflegten ihre Beschläge, Schloßbleche, Schlüsselschilder und andere Flachwerke mittels des Grabstichels zu verzieren, bewahrten davon Abreibungen und verbreiteten ähnliche Muster durch die Kupferplatten. Davon hat sich mancherlei erhalten, Gröberes und Feineres, Einzelblätter und Folgen, Namenloses und Bezeichnetes. Wir kennen Jahreszahlen von 1612 an, als ersten einen Meister Pompeus; einer der fleißigsten und zierlichsten ist Didier Torner, um 1622; noch um 1668 erscheint von den Meistern Rembeur und Seigneurie ein Heft in althergebrachten Formen. Es sind vorwiegend Laubranken, Mischbildungen, Masken u. dgl., meist ins Derbe übertragen; erst später auch Blumenwerk. Anregend scheinen die gestochenen Folgen des eben genannten Antoine Jacquard gewirkt zu haben, zwei Hefte mit Schloßblechen, Bekrönungen und Schlüsseln, datiert 1615, in denen seine entschlossene Hand sich ebenso lebhaft betätigt wie in den sechs ansehnlichen Blättern für die Waffenschmiede, Degenkörben, Knäufen und Scheidenspitzen; darin zwei Bilder des Meisters an seiner Drehbank und in koketter, komödienhafter Rüstung. Neben ihm steht als Förderer der französischen Schmiedekunst der unternehmende Schlossermeister Mathurin Jousse in La Flèche. Er hat 1625 ein stattliches Lehrbuch der gesamten Schlosserkunst geschrieben und durch viele Kupfer- und Holzschnitte erläutert, die »fidelle ouverture de l'art de serrurier«, von Gittern und Beschlägen bis zu Rollstühlen und Kunstarmen [21]. Der anschlägige Kopf, unterstützt von dem Architekten und Jesuitenpater Martelange, hat es später bis zum »ingénieur und architecte« gebracht und als solcher 1627 ein Buch über die Zimmerei und 1642 ein Werk über Steinschnitt und Gewölbe (Le secret d'architecture) sowie Schriften über Säulenordnungen und Perspektive verfaßt. Von außen her ist den Eisen- und Stahlgraveuren ein geschickter Maler zu Hilfe gekommen, Thomas Picquot, der 1638 ein Büchlein voll Schweif- und Rankenmustern, meist hell auf dunkel geätzt hat: Livre de diverses ordonnances de feuillages moresques crotesques rabesques et autres.

BAUKUNST. In dem folgereichen fünften Jahrzehnt, in dem 1547 auf den kunstsinnigen Franz I der gleich baufrohe Heinrich II folgte, hat man in Frankreich auch die Theorie der Baukunst zeitgemäß aufgegriffen. Das ältere Geschlecht hatte darin nichts Wesentliches verlangt noch geschaffen. Für sich steht das seltsame Buch des Kanonikus Jean Pelerin in Toul, der sich Viator nannte, »De artificiali perspectiva« [22], seit 1505 mehrfach aufgelegt, mit breit gezeich-

Abb. 57 Jean Goujon, aus der Vitruvausgabe von Jean Martin 20,5:17

neten Außen- und Innenansichten kirchlicher und weltlicher Gebäude voll lehrreicher Einzelheiten. Erst jetzt begann man sich mit dem in Italien längst bearbeiteten Vitruv ernster zu beschäftigen. Simon de Colines hat 1539 mit seinem untrüglichen Geschmack ein Büchlein voll hübscher Holzschnitte drucken lassen, meist Säulen und Gebälke als Bilder zu einer Übersetzung der »Raison d'architecture antique extraite de Vitruve et aultres anciens architecteurs« des spanischen Kaplans Diego de Sagredo. Des Franzosen Guillaume Philandrier Kommentar zum Vitruv, die »Annotationes«, schon 1544 in Rom gedruckt, erschien 1545 auch in Paris. Der rührige Anreger solcher Studien aber ward der gelehrte Sekretär Jean Martin. Er hat 1545 und 1547 dem Serlio geholfen, in Lyon seine beiden ersten Bücher und sein fünftes Buch mit französischem Text erscheinen zu lassen. 1546 hat er eine Übersetzung von Francesco Colonnas Architekturroman, der Hypnerotomachie, zum Druck befördert, den »Discours du songe de Poliphile«, deren Holzschnitte die Bilder der berühmten italienischen Ausgabe von 1499 voll Anmut in die schlankeren Proportionen des Zeitgeschmacks umsetzen, unter der Beihilfe des großen Bildhauers und Architekten Jean Goujon, dessen freier Wurf in den besseren Stöcken erkennbar ist. Und im Jahre darauf schuf er in seiner Übersetzung des Vitruv einen Markstein der französischen Bau-Illustration: hier ist es bezeugt, daß er für die Holzschnitte Goujon gewonnen hat, der, den Thematen der Ausgabe von Como folgend, eine Reihe von Bildern aus eigener Auffassung großzügig gestaltete; anderes ließ er dem italienischen Vitruv von 1535 und dem Serlio nachbilden. Abb. 57

Bald setzen auch die führenden Baukünstler ein. Der große Philibert de l'Orme (gegen 1515–1570)[23], der Schöpfer des Schlosses Anet und der Tuilerien, faßt 1561 seine eigentümlichen Erfindungen gezimmerter Dachkonstruktionen in den »Nouvelles inventions pour bien bastir« zusammen und beginnt 1567 mit einem ersten, stattlichen Bande sein leider nicht vollendetes großes Werk »Architecture«. In neun Abschnitten behandelt er in Wort und Bild als erfahrener Praktiker die Lage der Gebäude im Gelände, die Baustoffe und schwierige Konstruktionen sowie als besonnener Gestalter in der strengeren Gesinnung der Franzosen die Ordnungen und Bauteile, auch eine besondere französische Ordnung. Gelegentlich nutzt er als Vorbilder einen italienischen Stich, auch eine Akanthranke aus den Säulenzeichnungen, die der Kunstliebhaber Julien Mauclerc von René Boyvin hatte stechen lassen, und die erst im folgenden Jahrhundert, 1648, in Abb. 58

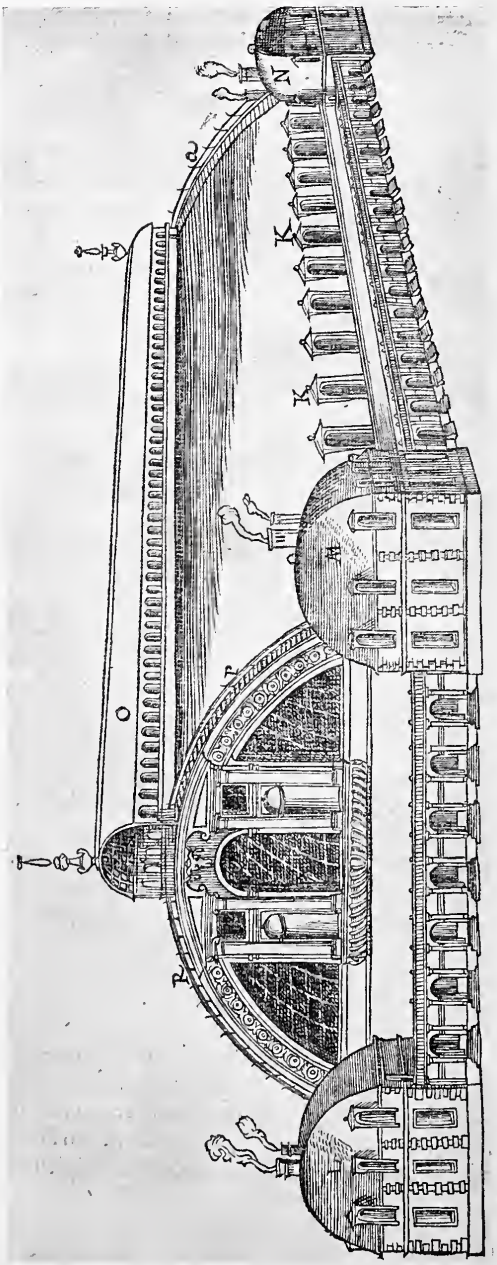


Abb. 58 Philibert de l'Orme 27:12

Paris erschienen ist (traitté de l'architecture). De l'Ormes Werk ist eine Fundgrube auch für die Baugeschichte seiner Zeit.

Auch sein Nebenbuhler Jean Bullant, der Meister von Écouen (um 1510—1578), hat 1568 in einer »Reigle générale d'architecture« in großen, reinen Holzschnitten seine Auffassung der antiken Ordnungen niedergelegt; er kennt Palladios Meisterzeichnungen in der Vitruvausgabe des Barbaro und verweist in einer zweiten Auflage seines Werkes auch auf gestochene Vorlagen seiner eigenen Hand, von denen aus 1566 und 1565 ein Blatt mit zwei Kapitellen und zwei radierte Laubfriese bekannt sind.

Von den Künstlern, die für die französische Dekoration gezeichnet haben, tritt in der lehrhaften Literatur der vielgenannte Name Jean Cousin 1560 mit einem schönen »Livre de perspective« und 1571 mit einer Zeichenanleitung auf. Es ist aber schwer, über ihn und seinen neuerdings von ihm gesonderten Sohn klar zu werden. Es scheint, daß wesentlich diese Lehrbücher ihm zum Ruhme verholfen haben und sein Einfluß von den Nachlebenden überschätzt worden ist[24]. Dem Vater schreibt man einen Anteil an den feinlinigen Umrißholzschnitten zu, die das schöne Büchlein über den Einzug König Hein- Abb. 59
richs II in Paris 1548 begleiten. Diese Bilder klassizistisch konstruierter und modern geschmückter Ehrenpforten und anderer Festbauten leiten die lange Reihe illustrierter Berichte über solche Ehrungen ein, wie sie Paris und die französischen Provinzstädte ihren Fürsten fortan mit besonderem Wetteifer herrichteten. Wir werden solchen französischen Festwerken später in noch stattlicherer Gestalt begegnen.

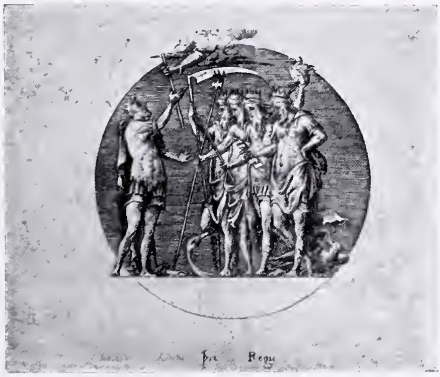


Abb. 58a Etienne Delaune 3,5:3,5

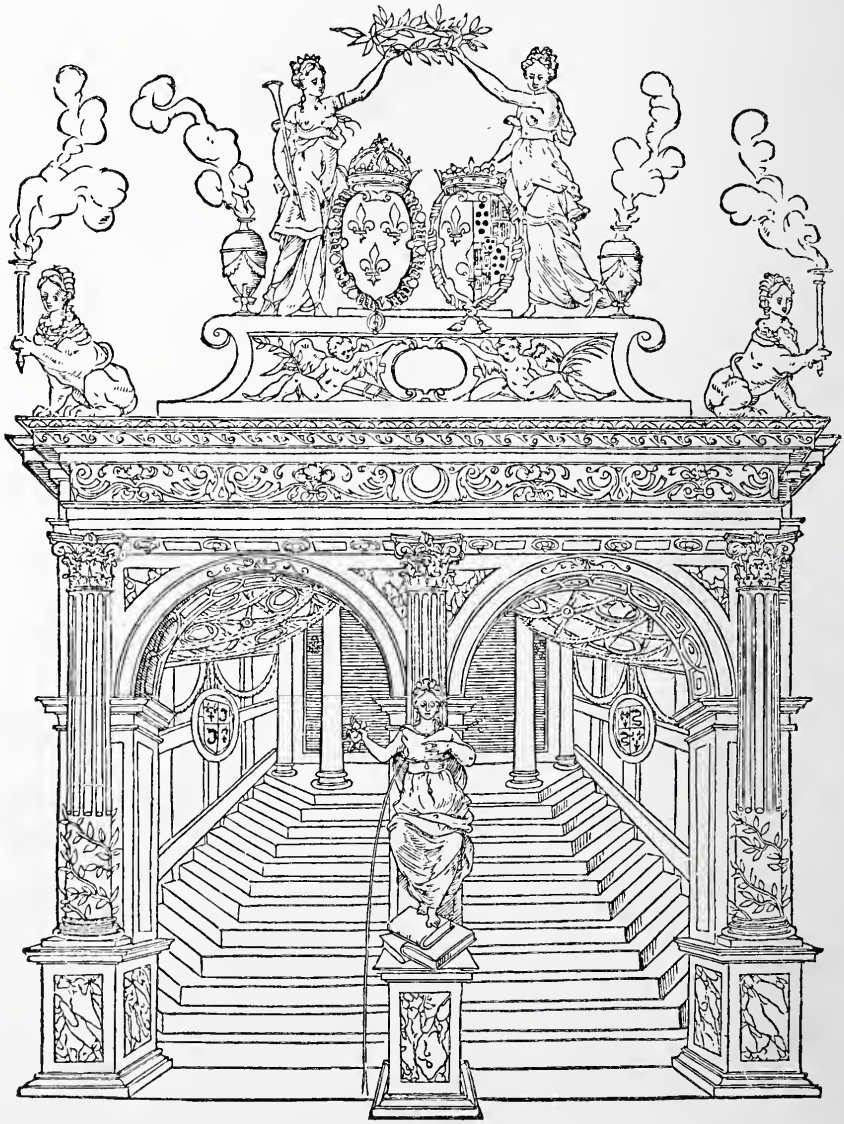


Abb. 59 Aus dem Bericht über den Einzug Königs Heinrich II in Paris 19,5 : 14,5

Abb. 60 Aus: Grapheus, Incompst van Philips in Antwerpen Teil, 3:9

DER FLÄMISCHE ROLLWERKSTIL

In den Niederlanden sind das Ornament und der Ornamentstich wie in der Frührenaissance so nach 1540 durch Maler und malerisch gesonnene Bildhauer bestimmt worden. Sie haben aus den Anregungen von Fontainebleau einen kraftvollen, echt stammesgemäßen Ausdruck des germanischen Spieltriebs geprägt, der sich über alle klassizierenden Gesetzesansprüche hinweg als unverwüstlich erwies. Der Mittelpunkt ihrer Arbeit war Antwerpen, die Hauptstadt des flämischen Volkstums[1].

Dort hatte ein weitgereister Anreger, der Maler und Zeichner Pieter Coecke aus Aelst, geboren 1502, schon 1539 ein Werk über Säulenordnungen nach Vitruv, die »Inventie der Colommen«, und vom gleichen Jahre ab die Lehrbücher des Serlio in flämischer, hochdeutscher und französischer Übersetzung herausgegeben. Aber seine eigene Meinung über das Dekorative spricht er in diesen und anderen Werken durch die höchst unklassischen Titelrahmen aus, in denen der Geist des Rollwerkstils zum ersten Mal in den Niederlanden Leben gewann. Noch ehe der verdienstvolle Mann 1550 starb, konnte er als seine letzte Veröffentlichung den Bericht des Stadtschreibers Grapheus über den Abb. 60 feierlichen Einzug des Prinzen Philipp von Spanien in Antwerpen drucken lassen, »Incompst van Philips«, auch französisch erschienen, als ein Zeugnis dafür, wie schnell die moderne Gesinnung gesiegt hatte; schon 1549 hatte die jugendmutige Schar der antwerpener Künstler, oft zugleich Maler, Bildhauer und Architekten, die Ehrentore, Ziergerüste und anderen Festbauten mit üppigem Rollwerk umkleidet und zu der eleganten Tonart des im Vorjahre in Paris gefeierten Empfanges Heinrichs II ein derb flämisches Gegenspiel aufgeführt.

Schon hatte auch der Ornamentstich maßgeblich eingegriffen. Ein vollsaftiger Erfinder holländischen Geblütes, Cornelis Bos, 1510 in Herzogenbusch geboren, seit jungen Jahren als Stecher in der Schule des Marcanton in Rom tätig, hatte dort schon 1538 freier bewegte

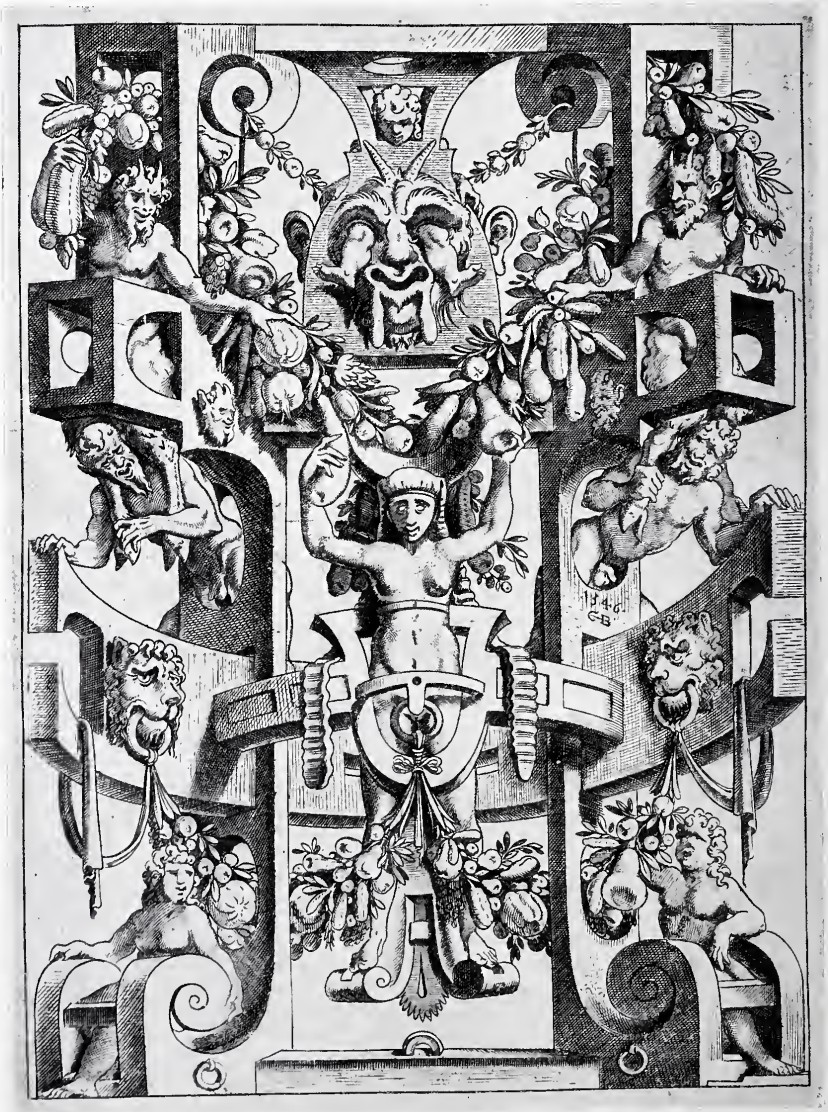


Abb. 61 Cornelis Bos 25:18

Hermen gestaltet und begann, soweit die Daten sehen lassen, um 1546 auf kleineren und größeren Stichen seinen Landsleuten aus römischen Anregungen und nordischer Laune eine Ornamentik eigenster Mischung zu bereiten. Er beherrscht die römische Grotteske nach Rafaels Art, die dichte und die lockere. Er durchsetzt sie mit straffen Rahmen und Bügeln aus hart gezimmertem Rollwerk voll kühner Schweifungen und Durchzüge und ladet in dieses Gerüst eine muntere Gesellschaft ein, meist antikisch nackt, bürgerlicher Ehrbarkeit abhold, bereit zu jeglichem turnerischen Gaukelspiel. In den Lücken sprießt und hängt das ganze Inventar der Grotteske, ins Nordische übersetzt. So hat Cornelis Bos etwa 120 Vorlagen gestochen, stets sauber und gediegen, von drei kleinen goldschmiedsartigen Folgen hinauf bis zu stattlichen Blättern in Hoch- und Breitformat, Friesen mit phantastischem Gefährt und Meerwesen, auch Bogenfriesen, Tellerrändern, Trophäen und einigen Waffenzierden[2]. Zwei größere Folgen geben strengere Grottesken und Kartuschen um französische Sprüche, vielleicht nicht eigenhändig; den Schluß bildet 1554 eine Reihe schön gegliederter Bandkartuschen mit deutschen Inschriften. Es fällt schwer zu glauben, daß der treffliche Meister alle diese echt nordischen Erfindungen fern von der Heimat in Rom geschaffen habe, wo sein Aufenthalt allerdings zeitweilig belegt zu sein scheint. Abb. 61

Gern wüßten wir Näheres auch über die Genossen dieses begabten und gewissenhaften Bahnbrechers. Ihm in aller Auffassung gleich, nur in der Handschrift ein wenig lockerer, ist eine Reihe von etwa vierzig Vasen und Kannen, deren eine auf einem Schildchen die Buchstaben S. E. trägt, die vielleicht den Künstler bezeichnen. Die Richtung hat er von den Vasenzeichnern römischer Schule genommen, halb klassisch nüchtern, halb barock überschwänglich, dazu aber die Einzelheiten im breiten flämischen Dialekt, durchaus dem Cornelis Bos gemäß, wenn nicht gar von ihm selber[3]. Man wird an die kecken Formen der späteren Majoliken erinnert. Einen zaghafteren Nachfolger hat Bos daheim in Cornelis Matsys gefunden, angeblich einem Nachkommen des großen Quinten; er hat verschiedene Füllungen und Friese mit Grottesken radiert, die mit bescheidenem Können ihrem Vorbilde folgen. Abb. 62

Auch für den einflußreichen Wegweiser des neuen flämischen Dekorationsstils, den temperamentvollen Cornelis Floris, läßt sich das Verhältnis zu Bos nur mutmaßen. Man nimmt an, daß sie anfangs der vierziger Jahre in Rom einander nahe standen. In Antwerpen 1514 geboren und bis 1575 dort als Bildhauer an der Spitze einer großen Werkstatt, Schöpfer vieler Grabmäler, Lettner und Tabernakel für die

Abb. 62 Meister S E 16:9

nordischen Lande, auch Architekt des Rathauses seiner Vaterstadt, hat Floris, aus Rom heimgekehrt, 1546 die neue Ornamentik in gelegentlichen Buchmalereien verwertet und während der nächsten Jahre den rührigen Stechern und Verlegern Antwerpens den Stoff zu mehreren bedeutenden Folgen geliefert. Das Verwegenste gleich zu Beginn: 1548 ein Buch mit Kannen und Schalen spukhafter Wirrnis, die Grundformen meist verbogene, verschrobene und zersägte Nautilus- und Schneckenkörper, die Schäfte, Ausgüsse und Henkel großenteils aus Gestalten, die einem Tollhaus antiker Lebewesen entsprungen scheinen, wie ein Hohn auf alle bauende Vernunft und doch aus einheitlichem, seiner selbst bewußtem Geiste. Aber solche Exzentrik war nur eine Note in diesem starken und doch wandelbaren Charakter. Sie klingt

Abb. 63 Cornelis Floris Teil, 20: 11,5

fort in einigen Blättern der beiden großen Folgen von 1557 und 1558, den »Veelderley Veranderinghe van Grotissen« und den »Niewe In-ventien«, in schleimigen und verknorpelten Muschelhüllen um abson-

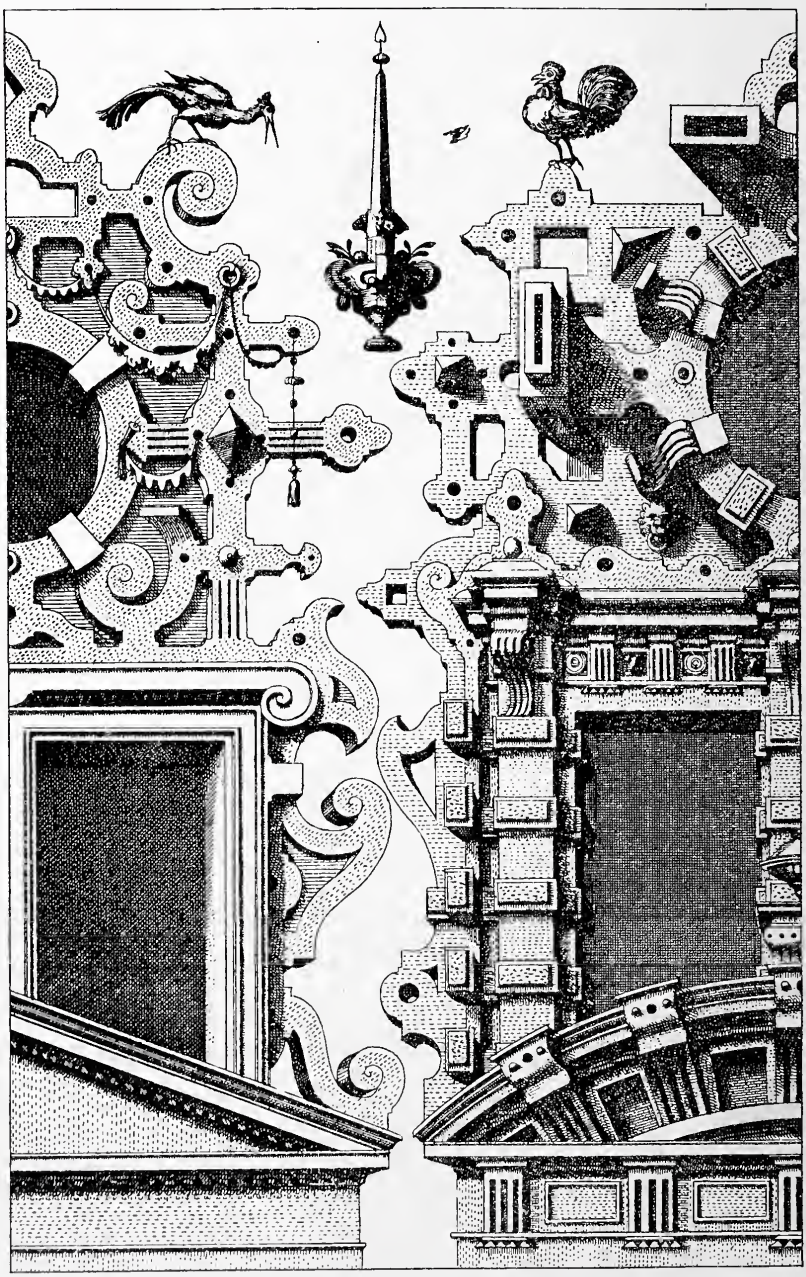


Abb. 64 Johannes Vredeman de Vriese Teil, 24:15

derliche Mischbildungen. Meist aber ist das Grundgerüst dieser vielgestaltigen Erfindungen der strengere Aufbau der Grotteske, durchwachsen von Rollwerk und Lattenlauben. Ja der Meister hat in einer Folge von 1554 mit fast graziöser Beschränkung schmale Spruchrahmen in lockeres, feingegliedertes Grotteskenspiel einzuhängen gewußt und bewährt sich auch in den Entwürfen für Wandgräber, die an das Grot- Abb 63
teskenheft von 1558 angegliedert sind, als der zwar unabhängige, aber doch tektonisch sicher empfindende Gestalter, als den ihn auch seine ausgeführten Werke zeigen. Vielleicht stammen jene übermütigen Formenspiele aus jugendlicheren Jahren.

In Antwerpen erlebte man jetzt das packende Schauspiel eines werdenden Stils. Der Ornamentstich spielte dabei kräftigst mit. Den führenden Charakteren folgten begabte Talente. Ein zahmer Bruder des Cornelis Floris, der Glasmaler Jacob Floris, hat drei Folgen »Compertamente« aus Kartuschen mit allerlei Bilderchen zwischen Waffengruppen und Grotteskenwerk gezeichnet. An ihnen kann man sehen, wie sehr es auch vom Stecher abhing, ob die Erfindungen gefällig wirkten. Die erste Folge hat 1564 mit feinfühligem Stichel der sorgsame Harman Muller wiedergegeben, die anderen 1566 und 1567 eine grobe Hand aus Hieronymus Cocks betriebsamer Werkstatt; sie gleichen einander wie Tag und Nacht. Auch Ausländer waren in dem Weltverkehr Antwerpens willkommen: Cock läßt 1553 ein Heft mit Rollwerksrahmen von dem Florentiner Benedetto Battini zeichnen, der in das harte flämische Gefüge einen weicheren südlichen Einschlag zu schmiegen weiß. Hie und da haben die Verleger den Erfinder völlig verschwiegen, so daß wir versucht werden, uns aufs Raten zu legen. So möchte man eine derb phantastische Folge mit Masken, deren Bärte und Haare, Lippen und Ohren in kraus wuchernde Blätter und Schnörkel auswachsen, die »Pourtraictures ingenieuses de plusieurs façons de masques«, gern einem berühmteren Erfinder als ihrem Stecher Frans Huys zuschreiben. Außer an weiteren Vorlagen solcher Art, die zu nennen der Raum fehlt, konnten die Zeichner ihre Lust am Rollwerk und der Grotteske bei Umrahmungen verschiedensten Zweckes bewähren: um Sinnsprüche in flämischer, deutscher, französischer und lateinischer Sprache, um Schreibvorlagen, wie sie in der regen Handelsstadt jetzt gern gestochen wurden, um Bildnisse oder Münzen in gelehrten Werken, um Beischriften auf den schönen Karten der weltberühmten Atlanten u. a. m. Es war auch in der Dekoration die kurze, glückliche Blütezeit eines freien, aufsteigendes Volkes.

Über das Gebiet des engeren Stammes hinaus, weit nach Norden

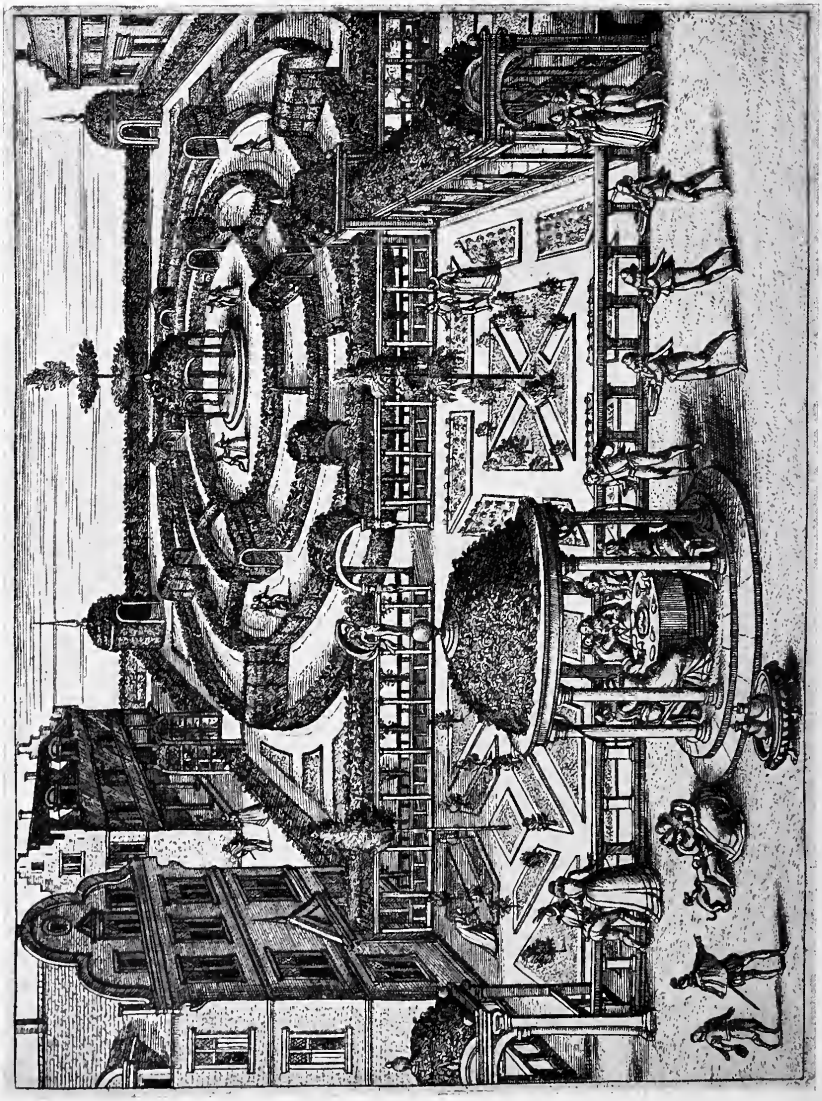


Abb. 65 Johannes Vredeman de Vriese 18,5 : 25

und tief in »das Reich« hinein, hat den niederländischen Stil vor allen der fleißige Johannes oder Hans Vredeman de Vriese verbreitet[4]. Geboren 1527 im friesischen Leuwarden, als Sohn eines deutschen Soldaten, gebildet und tätig zu Antwerpen im Kreise des Cornelis Floris, von Beruf Architekt und Maler dekorativer Architekturbilder, ist er später als solcher weit gereist und nach 1604 hochbetagt auf holländischer Erde gestorben. Seinen wohlverdienten Ruhm verdankt er seiner getreulichen Arbeit als Vorlagenzeichner aller Art. Da er nicht, wie Cornelis Bos und Ducerceau, sein eigener Stecher und Unternehmer war, haben sich die Verleger von Antwerpen wetteifernd um seine stets werkgerechten und gangbaren Erfindungen bemüht. Vredeman bringt nicht Einzelblätter, sondern Folgen und Bücher, gegen dreißig an der Zahl mit insgesamt über 500 Blättern. Er beherrscht und verarbeitet alle Formen seiner Zeit und seines Landes für das Ornament wie für die Baukunst, nicht ein Draufgänger gleich dem Flamen Cornelis Floris, sondern nach Art der Friesen besonnen, verständig, ja oft nüchtern. Nur selten entgleist er aus den Schienen ehrsamen Bürgertums.

Auch ihm liegt der Zierat näher als der Bau. Er beginnt 1555 mit Rahmen aus krausem Geröll in harter, hölzerner Fügung mit spärlichem malerischen Beiwerk. Dann hat ihn die Grotteske beschäftigt, an Sprucheinfassungen, den Rahmen eines Schreibbuchs (Clemens Perret's Exercitatio alphabetica, 1569) und in einer eigenen Folge »Grottesco in diversche manieren«, alles aus den gebräuchlichen Modemotiven geschmackvoll gegliedert, voll gediegenen Könnens, aber ohne die stürmische Laune seines Lehrers. Klar und sachlich bindet er auch die Gruppen aus antikem und modernem Rüst- und Kampfgerät zusammen, die er unter dem Titel »Panoplia« in Friese, Pilaster, Füllungen und Tellerränder einzuhängen weiß. Mit sichtlichem Behagen hat er das beliebte Thema der Hermen, »termen«, behandelt, das feurigere Geister zu hochfliegenden Phantasien gereizt hat; seine Halbfiguren sind eine zwar absonderlich kostümierte, aber durchweg wohlerzogene Familie.

Sein Eigenstes gab Vredeman, als er 1565 seinen Ornamentenschatz in den Dienst der Baukunst stellte. Drei Folgen architektonischer Einzelheiten, breit gestochen, nach den antiken Ordnungen gruppiert, verstreuen die Rollungen, die verflochtenen Bänder und das aus beiden abgeleitete flache Beschlagwerk, eine seiner Lieblingsschöpfungen, nebst allerhand Grottesken über Säulen, Sockel, Gebälke und Giebel. Abb. 64
Selbst das urwüchsige Gestein der Rustika wird in geschliffene Bossen- und Diamantquadern verzierlicht: das Ornament siegt über die Bau-

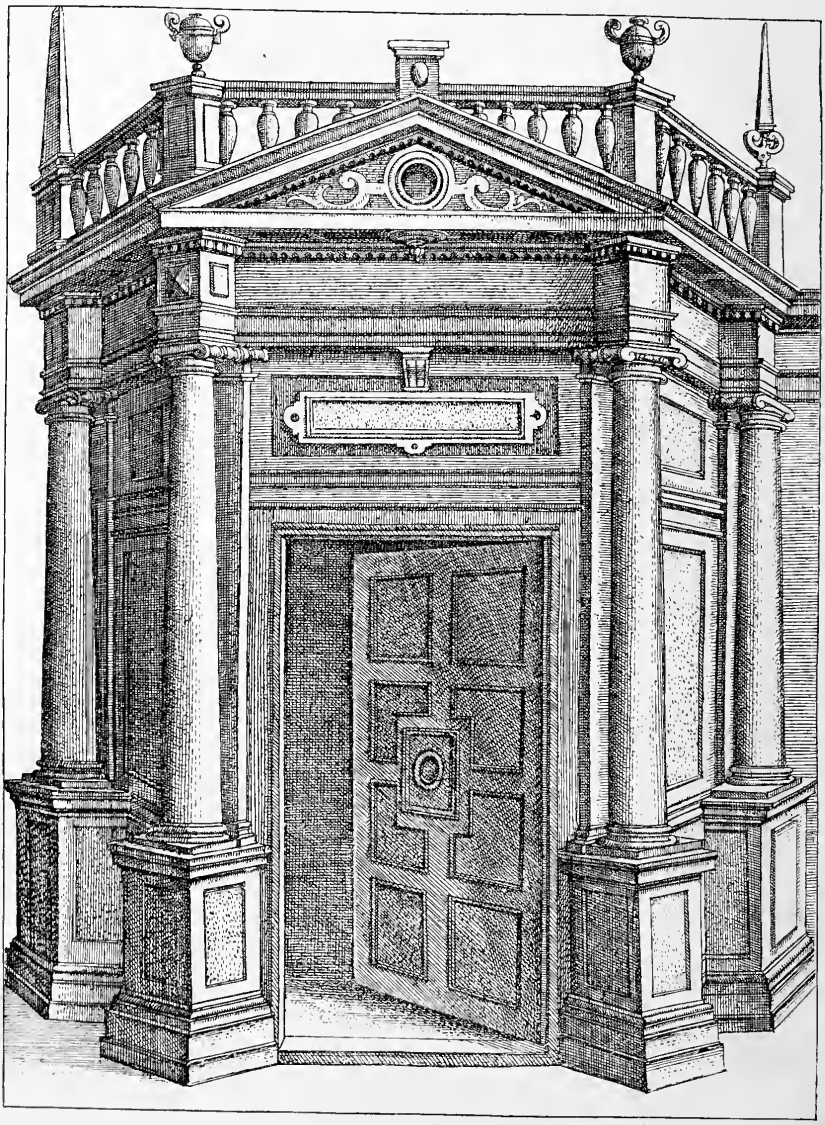


Abb. 66 Johannes Vredeman de Vriese 26:19,5

kunst. So willkürlich konnte mit dem Klassischen ein Zeitgenosse Vignolas nur schalten, wenn ihm Rom und Italien innerlich fremd geblieben waren. Daher aber auch der mächtige Einfluß seiner unbefangenen Auffassung auf die gleichgestimmten Landsleute und Zeitgenossen.

Was dem Meister an monumentaler Schulung und Gesinnung abging, wog ein gesunder Zug zum Handwerklichen auf, an der Baukunst und am Gerät gleichermaßen bewährt. Die Gebäude kleidet er außen in die gedrungenen Bauformen römischer Schule; der Kern aber bleibt sachlich und anspruchslos. So die Fassaden in dem Lehrbuch von 1577, der »Architectura oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius«, durch Grundrisse erläutert. So auch die vielgestaltigen Bauten auf seinen Lieblingsschöpfungen, den »Scenographien« und »Prospekten«, der eigentlichen Welt des Architekturmalers. Er rühmt sich gegen Schluß seines Lebens, seit 1560 neun Bücher solcher Ansichten herausgegeben zu haben. Kein fürstlicher Prunk, wie später bei den italienischen Opernmalern, sondern alles holländisch stadtbürgerlich in Maßstab und Aufwand und doch mannigfach genug: Straßen, Plätze, Kanäle, Höfe und Hallen, vielfältig verschoben, stets bildmäßig geordnet, bisweilen streng umrahmt. Die Grundsätze seiner perspektivischen Kunst hat er mit besonderem Ausblick auf diese Ansichten noch als Greis 1604 in einem Lehrbuch niedergelegt. Auch hübsche Gartenentwürfe niederländischen Zuschnitts und zwei Reihen von Brunnen, Zierfontänen und Ziehbrunnen hat er mit solchen Hintergründen ausgestattet. Abb. 65

Sein gediegener Werksinn ist besonders der holländischen Tischlerei zu Gute gekommen. Es scheint, daß der mit Recht gefeierte kernige Schreinerstil der reifen nordischen Renaissance ihm so viel verdankt, wie das französische Möbel dem Ducerceau. Seine derbschlichten Bauformen und anspruchslosen Zierate weiß er den Windfängen, Schränken, Betten, Tischen und Stühlen so einheitlich anzufügen, als seien sie mit der Zweckform schon auf der Hobelbank verwachsen. Die erste, seltene Möbelfolge, die »Differents pourtraicts de menuiserie«, gehört durch Zeichnung und stoffgerechten Stich zu seinen besten Werken. Sein Geist herrscht auch über die in späterer Auflage (Verscheyden Schrynwerck, Amsterdam 1630) weit verbreiteten, etwas weicher und breiter gezeichneten Entwürfe gleichen Inhalts, die unter dem Namen seines Sohnes und Mitarbeiters Paul laufen. Abb. 66

In der Werkstatt der Goldschmiede ist Vredeman weniger heimisch gewesen. Oder hat ihn sein Verleger Cock, der sich gern mit seiner

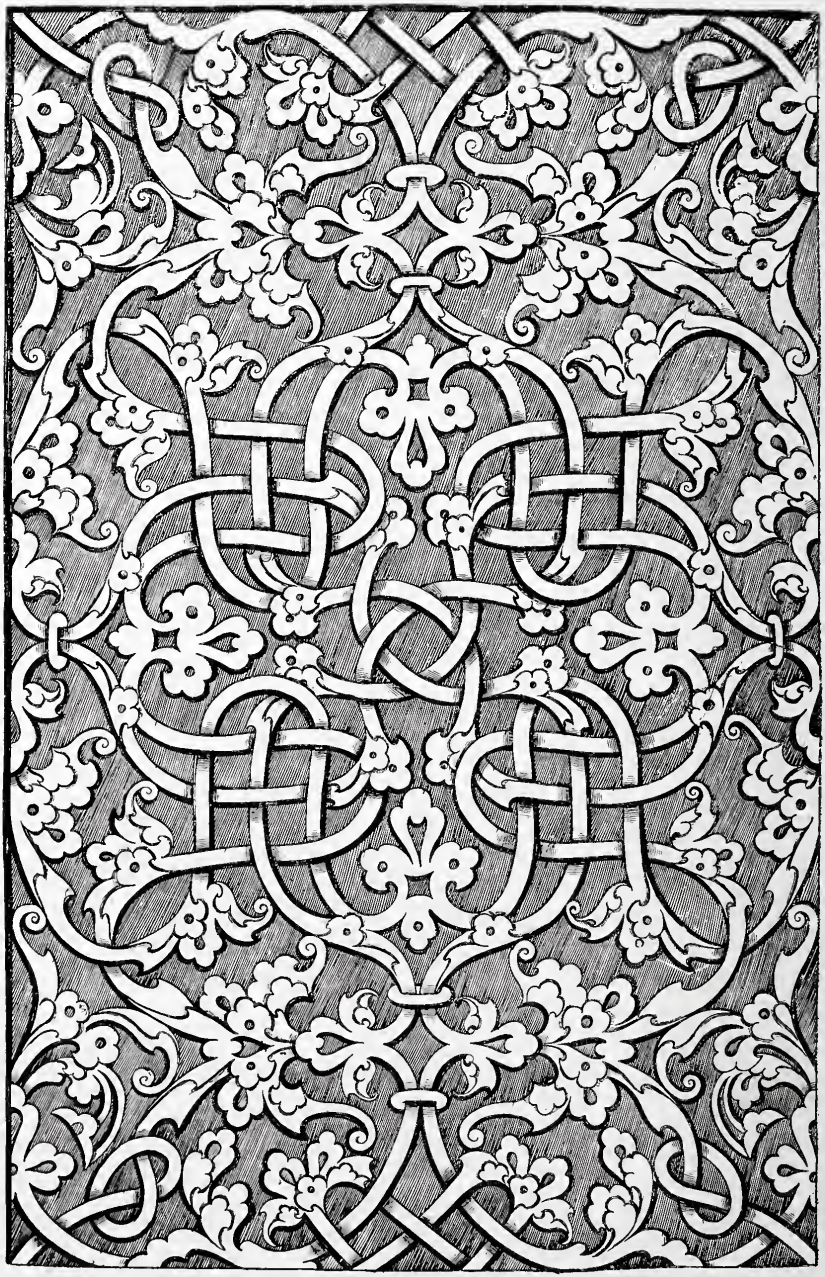


Abb. 67 Aus dem Maureskenbuche, herausgegeben von H. Cock 32:21

Gelehrsamkeit zierte, beredet, in einer Folge von 1563 nicht die gangbaren Pokale und Becher, sondern entlegene Typen, Henkelkannen, Salzfässer u. dgl., unter lateinischen, unverständlichen Namen zu konstruieren? Auch die Formen atmen die Luft nicht der Werkstatt, sondern der Zeichenstube.

An der Grenze des Monumentalen versagt seine Kraft. Das zeigt im gleichen Jahre besonders deutlich das Buch der Grabmäler, »Coenotaphiorum formae«, angeregt durch Cornelis Floris' reife Gestaltungen, aber weder architektonisch noch gar bildnerisch frei und mit sich selber im Einklang. Wer indes die ganze, tapfere Persönlichkeit ins Auge faßt, wird ihm solche Schranken seines Könnens gern nachsehen.

Der Dekorationstrieb der Niederländer war mehr auf das Körperhafte als auf die Fläche gerichtet. Weder Cornelis Bos noch die Brüder Floris oder Vredeman haben die Maureske anders als nebenher bearbeitet. Und doch gibt es ein großzügiges flämisches Maureskenbuch Abb. 67 von rätselreicher Eigenart. Zwanzig kräftige Stiche auf ungewöhnlichem Folioformat mit dem Titel: Formes de diverses protractions lesquelles vulgairement sont nommées marusias ou feulles de lauriers faictes a la maniere des Perses Assyriens Arabes Ägyptiens Indous Turcs et Grecs. Der Verleger Hieronymus Cock hat sie in Antwerpen herausgegeben, ohne den Verfasser zu nennen[5]. Es sind nicht gemessene, flache Schwarzfiguren, wie auf Pellegrinos Holzschnitten von 1530, sondern kräftig verknotete und verschlungene Bänder und Blätter, hell auf schraffiertem Grunde, durch Schattenlinien fast wie ein Relief modelliert. Auch die Einteilung absonderlich: ovale und runde Mittelstücke auf umrandeten Flächen oder große Füllungen und endlose Muster, fast alle auf die Mitte zu gegliedert. Ihr Vorbild scheinen Stickereien türkischer Herkunft gewesen zu sein; man möchte gern der Vermutung folgen, daß die Zeichnungen von dem vielseitigen Pieter Coecke herrühren, der in jüngeren Jahren die Türkei besucht hatte. Jedenfalls hat Hirschvogel in Wien schon 1543 zwei dieser Stiche benutzt und Cock sie also nicht erfunden, sondern nur aufs Neue veröffentlicht, vielleicht aus Pieter Coeckes († 1550) Nachlaß.

Deutlicher steht der brave Meister vor uns, der seinen Namen mit der niederländischen Maureske auf die Dauer verknüpft hat, Balthasar Sylvius. Er ist ein geringwertiger Stecher namens Geertssen, der sich nach seinem Geburtsort Bos, lateinisch Sylvius nannte (1518—1580)[6]. Von seinen drei mauresken Folgen trägt die größte und reifste, 1554 im eigenen Verlage erschienen, den Titel »Variarum protractionum quas vulgo Marusias vocant libellus«, wohl nach dem Muster der

Abb. 68 Hans Collaert 16:19

Cockschen Veröffentlichung, im Wesen freilich ihr durchaus fremd. Es sind nur zahme, modische Schwarzgrottesken auf Friesen nud anderen Flächen, die Hauptzüge aus Bändern geflochten, manches hell auf dunkel, dem oben gerühmten französischen Metallschnittbüchlein nahe verwandt, im Ganzen eine sehr bescheidene Leistung. Seine beiden anderen Folgen sind vollends kleinlich, bunt und kraus. Auch ein Versuch für die Goldschmiede, das »Livre de grosserie et flacons et boites de poivre et du sel« von 1568, meist flaschenförmige Büchsen, in Mauernischen aufgestellt, läßt die Rollmotive, Masken und Mischfiguren mit gutem Willen, aber unzulänglicher Kraft um die Körper und Flächen spielen. Es war kein großer Verlust, daß nur die größere dieser Maureskenfolgen durch die spätere Auflage des Verlegers Hoghenberg in weiteren Kreisen bekannt geworden ist.

GOLDSCHMIEDE UND KLEINMEISTER. Den Goldschmieden kam weniger das harte Steinornament Vredemans als die weiche Schweifgrotteske Delaunes gelegen. Die Anfänge knüpfen sich an die Künstlerfamilie Collaert in Antwerpen, über deren Mitglieder allerdings trotz neuerer Untersuchungen noch einige Zweifel bestehen[7]. Hans Collaert ist als Erfinder auf zwei stattlichen Schmuckfolgen genannt: 1581 erscheinen als sein »letztes Werk« zehn Anhänger mit quaderförmigen Diamanten zwischen kräftigen Mischfiguren[8], 1582 zehn gleich wirksame Stücke mit Meergöttern und Abb. 68
Seetieren, Walfischen u. dergl., von »seinem Sohne« auf das Sauberste gestochen. Von demselben Hans Collaert gibt es zwei etwas kleinere, besonders anmutige Reihen von Anhängern mit Flächenschmuck, Schwarzranken und Blumenmustern. Nur als Stecher zeichnet er auf einer geringeren Folge von Anhängern mit Nischen, darin zum Teil antike Götter; der Erfinder nennt sich E V G. Hans Collaert scheint demnach seine Kraft erst allmählich erprobt zu haben. Als den Sohn, der 1582 sein nachgelassenes Werk gestochen hat, muß man den sorgfältigen Stecher Adriaen Collaert ansehen, der mit gleich feiner Empfindung auf vier Tellerböden ähnliche Meerwesen und um sechs meisterliche Rundbilder der Gestalten des Parisurteils eigen- Abb. 69
artige einrahmende Flächenornamente erfunden und gestochen hat. Hier mischen sich, vom dunklen Grunde in sauberem Relief abgehoben, in das lockere Gefüge der Rollbügel und Ranken grotteske Einzelheiten aller Art, Naturbeobachtungen und Phantasiegebilde, zu einem höchst reizvollen Ganzen.

Diese Gattung der Schweifgrotteske ward alsbald bei den niederländischen Stechern beliebt, in Antwerpen wie in Amsterdam; auf

Abb. 69 Adriaen Collaert 14:9

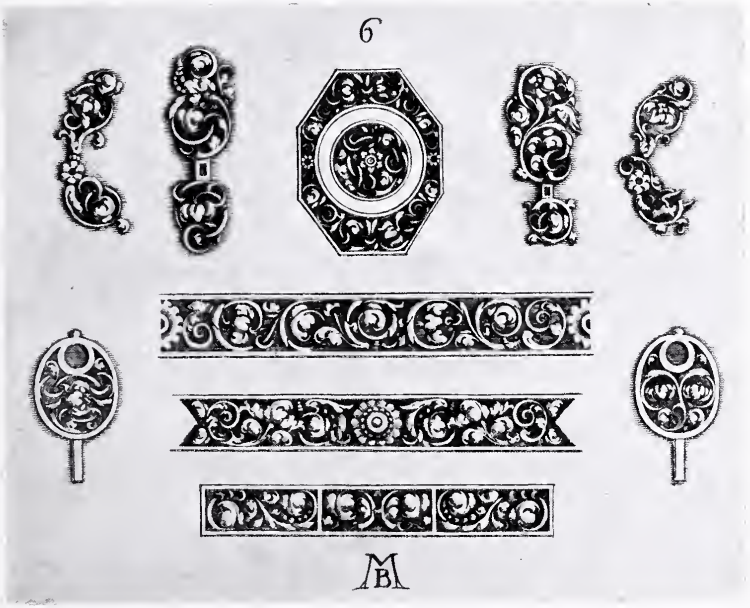


Abb. 70 Michel Le Blon 8:10

ihrer Flucht vor den Spaniern tragen sie sie auch in die Nachbarländer hinüber. Markus Geerarts, vermutlich der jüngere dieses Namens, füllt mit lockeren Gliederungen eine Folge wechselnd umrissener Schmuckflächen um klassische Figuren, durchflicht mit solchen Schweifbändern die Geschehnisse des Leidens Christi und sucht des Weiteren die vier Elemente und Erdteile durch mancherlei Gestalten in grotteskker Anordnung auszudeuten. Abraham de Bruyn, seit 1577 in Köln, hat auf kleinen Anhängerflächen Delaunes Formenspiele fast wortgetreu wiederholt und schmiegt 1584 ähnliche Mischornamente um eine Reihe antiker Vorgänge. Er weiß auf einer seltenen Folge von Schmuckstücken die Rollmotive auch in dichterem Gedränge zu durchbrochenen Grundlagen für groß geschliffene Juwelen zu nutzen. Auch sein Sohn Nicolas de Bruyn rahmt Heldenbilder und Allegorien mit kräftigen grottesken Bildungen ein; eine Folge ist 1594 datiert. Wer weiter suchen will, wird mehr derart in Kupferfolgen und Buchstichen finden.

Unterdessen hatten die deutschen Goldschmiede die anmutige Gattung aufgebracht, die wir Schwarzornament nennen und weiter unten besprechen werden. Neben den Deutschen bleiben in dieser Gattung die Niederländer zurück, wohl weil sie mit der Schmelzarbeit weniger vertraut waren. Dafür sticht bei ihnen 1594 ein Meister, der

H. B. zeichnet und möglicher Weise 1619 unter den Initialen I. v. B. wiederkehrt, dichtes Gerank auf weißem Grunde, wie es sich für die übliche Gravierung am besten eignen mochte. Am Schwarzornament versucht sich nur 1589 mit einer kleinen Folge Adriaen Collaert und vom selben Jahre ab ein in Grotteske, Schweifwerk und Behängen gleich ansprechender Hertzig van Brin, früher irrig als van Bein gelesen[9]. Später machen sich die neuen Modeformen auch hier geltend. Guillaume de la Quewellerie in Amsterdam gießt 1611 das Schweifwerk in knorpelige Kurven und 1635 in schotenartige Blüten um. Ein eigenes Gesicht gewinnt die Gattung endlich in drei großen Heften von Meinert Gelys, der zwischen allerhand phantastischen und realistischen Figuren knorpellinige, herzhaft bewegte Schwarzmuster in mehrfacher Vergrößerung zeichnet; er nennt sie »Grateske voor gold smeden schrynwerkers ende andere des noedich hebbende«.

Den Kleinstich der niederländischen Spätrenaissance schließen auf der Schwelle zum Barock zwei liebenswürdige Meister in Amsterdam, schon im beginnenden, ja ausgesprochenen Knorpelstil. Michel Le Blon, als Sohn eines Flüchtlings aus Mons 1587 geboren, ist seit etwa 1610 in Amsterdam als Werkgraveur, Stecher und weltgewandter diplomatischer Agent tätig[10]. Seine etwa achtzig figürlichen und rund neunzig ornamentalen Stiche sind Muster peinlicher Kleinarbeit und geschmackvoller Erfindung auf neuen Wegen. Zwar die Aufgaben blieben die alten: Randzieraten (Vruchten en Spitzen, datiert 1611), Tellerböden,
Abb. 70 Messergriffe, Uhrgehäuse und anderes Kleingerät. Aber die straffen Schweifbügel seiner flämischen Vorgänger vergeistigt er zu schmiegsameren Kurven oder ersetzt sie durch vollsaftige Züge in der selbstbewußten Handschrift der berühmten holländischen Kalligraphen. Dieses Schnörkelgerüst wächst mit fast gotischer Triebkraft zu Ranken mit Blättern und Blüten aus und wird von einer munteren Tierwelt durchjagt. Er kennt und schätzt die älteren Kleinstecher und ähnelt ihnen zumal in seinen köstlichen Wappen, Musterstücken heraldischer Gravierkunst. Auch ist er Meister kleinster Figurenbildchen, deren Reize sich erst dem bewaffneten Auge ganz erschließen. So bilden seine dreizehn Ornamentfolgen mit Fug den Stolz der holländischen Gebrauchsgraphik.

Le Blons Schreiberzüge hat sein jüngerer Landsmann Hendrik Janssen um 1650 zu noch mutigeren Schwingungen aufgepeitscht, zu Riemen
Abb 71 verstofflicht und auf etwa vierzig Entwürfen für Flächenzierat durcheinander gewirbelt. Die Einzelformen sind stark knorpelhaft. Die größte Folge, »Randen en spitsen«, gibt anmutige Randbehänge; vier

Tellerborten lassen sich zu einem Ganzen zusammenfügen; ein schöner Schalenboden, Friese, Füllungen, große und kleine Ovale, auch Messergriffe, alle von geschickten Händen gestochen, zeigen das lustigste Schnörkelspiel Dazwischen miniaturkleine Bildchen, die der Meister auch gesondert zu gestalten wußte. Selbst das alte, seit Solis viel geübte Thema der Vogelfriese hat er auf seine bewegliche Tonart zu stimmen gewußt.

Abb. 71 Hendrik Janssen 9:13

Abb. 72 Hans Holbein 15:11,5

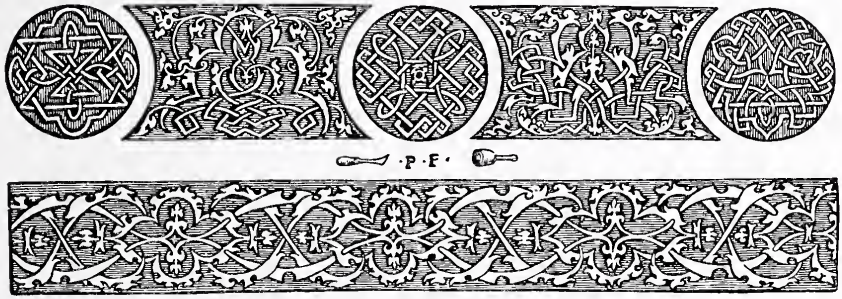


Abb. 73 Peter Flettner 7:20

DEUTSCHES ROLL- UND SCHWEIFWERK

DIE VORLÄUFER. In Deutschland ist der neue Stil nicht, wie in Frankreich, »an der Wand groß geworden«, sondern in den Werkstuben der Kleinkünstler. Auch die Ornamentstecher wendeten sich vornehmlich an die Goldschmiede. Dafür war ihnen die flächige Maureske so wichtig wie das körperhafte Geröll; sie haben beide zu einer eigenen Art des Flachschmucks, dem Schweifwerk, verwoben. Die Arbeit der Deutschen und der Niederländer greift so vielfach durcheinander, daß sie sich nur schwer trennen läßt[1].

Gleich die früheste Verwendung der neuen Motive durch einen deutschen Künstler gilt der Edelschmiedekunst. Hans Holbein hat die Maureske schon 1537 für den Pokal der Jane Seymour benutzt, und seine oben genannten, von Wenzel Hollar radierten Gefäßzeichnungen Abb. 72 tragen auf ihren breiten Flächen weiträumige, vornehm geschwungene Schwarzmauresken. Die Anregung mag er auf seinen Reisen durch Frankreich gewonnen haben. Vielleicht hat er in Fontainebleau selber das Rollwerk kennen gelernt, das er in seinen letzten Lebensjahren (er starb 1543 in London) verschiedentlich verwertet.

Für die deutsche Formbewegung waren leider beide Vorstöße ihres reifsten Ornamentisten verloren. Daheim hat just in Holbeins Todesjahr ein vorwärts drängender Sondergeist sich an den Zukunftsgedanken versucht, der Glaskünstler, Hafner, Stempelschneider und Kartenzeichner Augustin Hirschvogel aus Nürnberg (1503—1553), seit 1542 in Wien ansässig[2]. Er hat sich mit der Radierkunst vertraut gemacht und neben Bildnissen, Wappen und Landschaften gegen vierzig Ornamentblätter geschaffen, Füllungen, Säulen, Dolche und Scheiden, vor allem etwa sechzehn Gefäße, ausschweifende, meist recht geschmacklose Phantastereien auf antikischer oder völlig barocker Grundlage, zum Teil in ungezogener Geberdensprache. Als Zierat wählt er

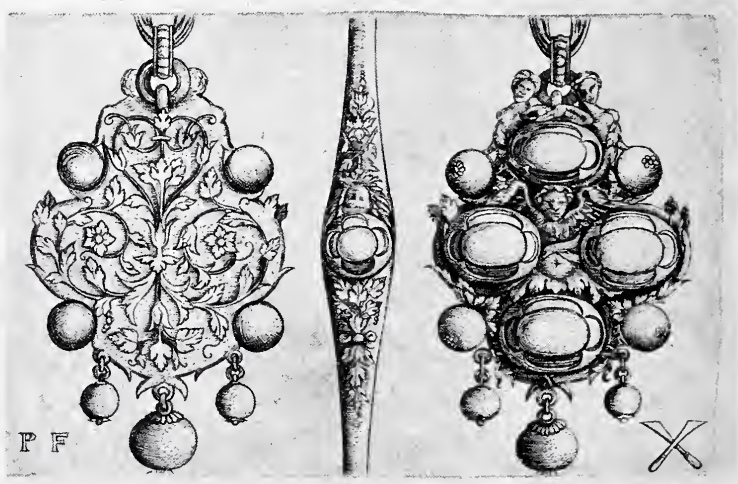


Abb. 74 Peter Flettner 6,5 : 9,5

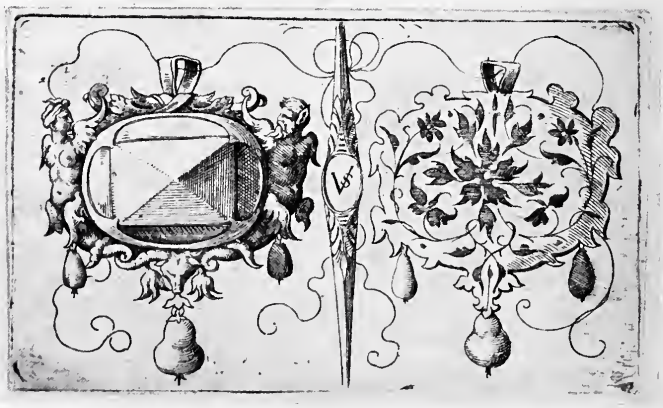


Abb. 75 Virgil Solis 5 : 8,5

für die Geräte wie für die Flächen am liebsten Bruchstücke seiner nicht eben tiefen Naturbeobachtung, launig ins Grotteske übersetzt und ohne Gerüst locker durcheinander gewürfelt. Um die Schrifttafeln und Ränder aber spielen einzelne Rollschnörkel und maureske Linien, bisweilen bereits ineinander gezogen. Vielen Einflüssen offen, oft kurzerhand Kopist, scheint er solche Anregung Stichen zu verdanken, die ihm der Zufall in den Weg warf. Zwei Knotenmauresken hat er 1543 wörtlich jener flämischen Folge entnommen, die später Cock in Antwerpen verlegt hat; 1547 kennt er auch die Flachmaureske. Er ist ein geistreicher Eigenbrödler, kein folgerechter Schöpfer.

Als solchen müssen wir dagegen den schon genannten Pfadfinder der deutschen Frührenaissance, Peter Flettner, auch für die neue Zeit gelten lassen, die er selber kaum noch erlebt hat. Das Rollwerk zwar klingt nur vereinzelt bei ihm an. Aber den Ruhm, der Maureske auf deutschem Boden die Bahn gebrochen zu haben, kann man ihm nicht mehr bestreiten[3]. Allerdings trägt das in Holz geschnittene, titellose Maureskenbuch, das 1549, drei Jahre nach seinem Tode, Rudolf Wyssenbach in Zürich herausgegeben hat, nur auf der ihm eingefügten berühmten Grotteske Flettners Zeichen nebst der Jahreszahl 1546. Man hat ihm deshalb alles Übrige bis auf zwei unverkennbare Stücke absprechen wollen. Allein, von diesen ausgehend, müssen wir ihm die Erfindung auch weiterer Gruppen zugestehen, vollends seit ein Einzelblatt mit zwei mauresken Leisten und dem bekannten Monogramm Abb. 73
des Meisters bekannt geworden ist[4]. Danach gehören ihm sicher die geknickten, meist hell auf dunkel stehenden Flechtmauresken. Eine von ihnen gibt dasselbe Blatt aus der Cockschen Folge wieder, das auch Hirschvogel benutzt hat; die Flechtmotive klingen auch sonst an diese Folge an. Unsicher könnte nur die Gruppe der feinen Schwarzranken im Stil der französischen Stiche sein. Für sie ist ein unmittelbares Vorbild nicht nachgewiesen[5], man darf vor der Hand auch sie der an Körpern wie Flächen gleich bewährten Erfindungskraft dieses Feuerkopfes zutrauen, der die Art schon mehrfach verwendet hatte. Der Holzschneider Wyssenbach mag alle diese Entwürfe in Flettners letzten Zeiten oder aus seinem Nachlaß übernommen haben, zugleich mit Zeichnungen, die er später, gleichfalls ohne des Meisters Namen, als »Wunderbarliche kostliche Gemält« veröffentlicht hat. Beide Gruppen sind nachher an den Verleger Geßner übergegangen, der die Stöcke des Maureskenbuchs 1559 dem Foliobande »Imperatorum romanorum imagines« als Buchschmuck eingefügt hat.

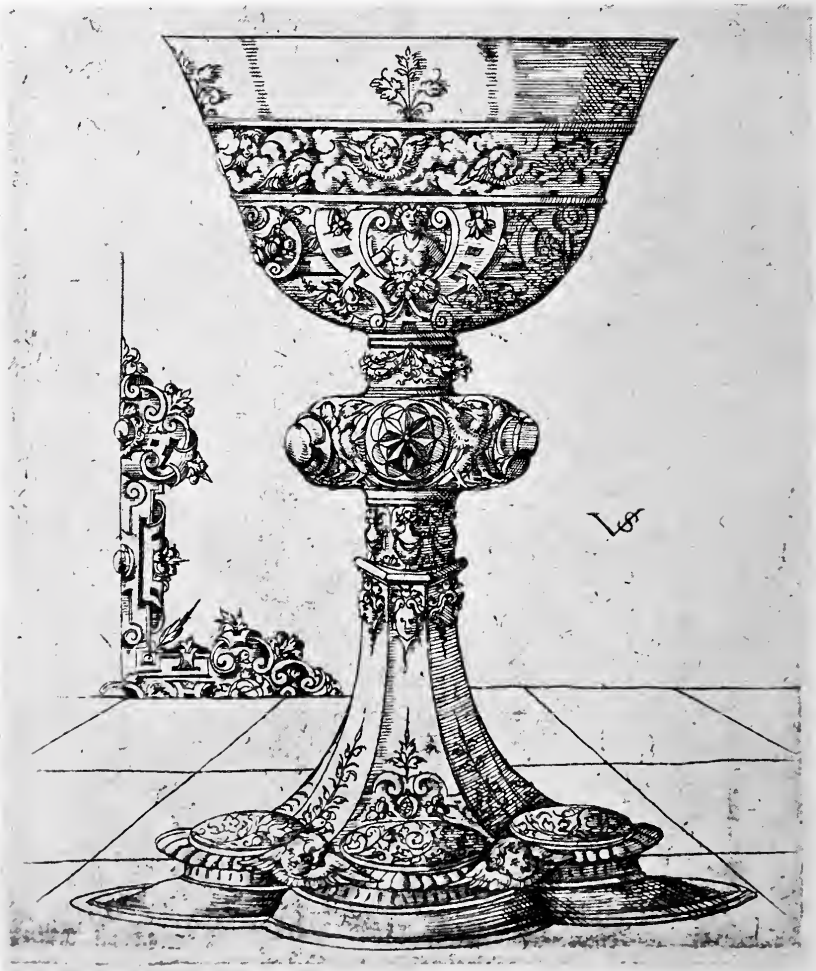


Abb. 76 Virgil Solis Teil, 13:11

SOLIS UND ZÜNDT. Nürnberg bleibt die Vaterstadt auch des neuen Stils. Dort haben in dem entscheidenden Jahrzehnt 1540—1550 Handwerker und Stecher sich um ihn wetteifernd bemüht. Den schöpferischen Anteil der einzelnen festzustellen, ist nicht leicht, weil kaum ein ausgeführtes Stück und nur wenige Vorlagen datiert sind. Die berühmte Gefäßfolge von 1551 ist nicht der Antritt, sondern nur eine Stufe.

Man hat das ganze Verdienst an den neuen Schöpfungen mit Einschluß der Stiche dem berühmten Wenzel Jamnitzer zuschreiben wollen[6]. Doch gibt es von diesem vielseitigen Werkkünstler nur eine einzige Radierung aus dem Jahre 1551, einen schlanken Aufbau auf Sockel, mit einer offenen Bogennische unter toskanischem Gebälk, einem Altar oder einem Wandgrab ähnlich, wohl als silberne Kastenwand gedacht; den Sockel zieren eine Kartusche, Grottesken und Mauresken. Wie Jamnitzer schon früher sich in diesen Motiven übte, lehrt eine Zeichnung von 1546, in der er maureske Züge mit Rollwerk mischt[7], und ein bisher unbekanntes Skizzenbuch von 1545 und 1546 in der berliner Ornamentstichsammlung mit fleißigen Übungen in der neuen Flächenmode, vor allem der Bandmaureske.

Unter den Ornamentstechern hat der leider allzu betriebsame Virgil Solis das sieghaft Zukünftige zuerst aufgegriffen und verbreitet. Er war, wie es scheint, um etwa 1540 mit 26 Jahren aus seiner Heimat Zürich in Nürnberg eingewandert und hat dort bis 1562 oder 1568 als Stecher und Zeichner für den Holzschnitt eine Werkstatt offengehalten, aus der rund 600, zum Teil dekorativ ausgestaltete Stiche, davon etwa ein Viertel reine Ornamentvorlagen, ausgegangen sind. Er setzt das Gewerbe der Kleinmeister fort, allerdings nicht in die Tiefe, sondern in die Breite. Mit Geschick und Geschmack greift er jede Anregung auf, um sie behende auszumünzen. Schon unter seinen Figurenstichen bilden gangbare Allegorien, Helden der Vorzeit und Gestalten des Tageslebens, oft in modischen Rahmen, ornamentale Jagd- und Vogelfriese sowie Wappen einen ansehnlichen, den Werkstätten willkommenen Teil. Auch die Ornamente vereinigt er zu Folgen, auf denen sich die meist vielfach verwendbaren Motive drängen. Leider sind die Folgen selten als solche erhalten und noch nicht gesichtet[8].

Solis steht mit dem einen Fuße noch in der bisherigen Formenwelt und hat sie nie ganz verlassen. Noch in seiner reifen Zeit zeichnet er zierliche Blättermuster im Geiste der Frührenaissance: »Conterfectischer laubwerck art«. Vor allem aber hat ihn in mehreren Folgen die Maureske beschäftigt, das zierliche Linienspiel mit orientalisch geschweiften Schwarzblumen und das kräftigere Bänderwerk. Dafür findet er gute

Abb. 77 Mathias Zündt 26:13

deutsche Titel: »Morischer und türkischer einfacher und duwelter art züglein«, »Zugbüchlein« (1553), »Ausgetailte Spiezen zu groß unnd kleinem werck«. In ähnlichen Heften behandelt er das Rollwerk als Rahmen, Band und Bügel, mit mauresk schnörkelhaftem Einschlag. Diese mannigfachen Erfindungen fügt er nicht nur in Füllungen oder Friese, sondern lieber noch auf Flächen, wie sie die Goldschmiede unmittelbar benötigen, Tellerränder, Rückseiten von Schmuckstücken, Waffengriffe, Scheidenbeschläge, alles virtuos gezeichnet und, soweit nicht Gehilfen es verdarben, in Stich oder Radierung reizvoll vorgetragen. Leider aber läßt der Rastlose seine Gedanken selten ausreifen: das Rollwerk zerflattert, die Maureskenzüge laufen sich tot, die Groteske zerstiebt. Talent genug, doch zu wenig Charakter.

Sein Bestes gibt er dort, wo der Hinblick auf die Ausführung ihn in Zucht hält, in den Schmuckstücken und Gefäßen. Man kennt etwa dreißig Anhänger, hoch und quer, einzeln und zu zweien, gern die geräumigen, edelsteintragenden Vorderseiten neben den flächengeschmückten Kehrseiten. Sichtlich verschiedene Folgen: die eine aus den vierziger Jahren, noch mit Akanthus und Blätterwerk neben den Maureskeu, anderes später, bunter, enger von Rollformen und Mischfiguren umspielt. Offenbar schuldet er dem Flettner unmittelbare Anregung. Abb. 75 Abb. 74

Die Gefäße, leider alle ohne Jahreszahl, lassen sich in mehrere Reihen scheiden; sie zeigen den Erfinder im stetigen Aufstieg. Zuerst eine Gruppe von wohl zwölf kleineren Blättern, gangbare Pokale im Geschmack der deutschen Frührenaissance, über Altdorfer und Brosamer hinaus flüssiger gegliedert und umrissen. Darauf hat Solis 1547 für die Vitruvübersetzung und das Architekturbuch des Rivius Vasen und Vasenkonstruktionen gezeichnet zur Erläuterung der Antike, zum Teil nach fremden Anregungen, rundliche Körper, sparsam mit Behang von Ranken und Masken belegt[9]. Zu dieser konstruierenden Art paßt die ältere der beiden großen Stichfolgen, 24 Blätter: neben wenigen Pokalen vorwiegend abstrakte Gebilde, Vasen, Henkelkannen und seltsame niedrige Gießgefäße, teils steif klassizierend, teils aus barocker Phantasie geboren, so gemischt, wie es die Italiener der Zeit liebten, verwandt etwa den oben erwähnten Stichen mit der Inschrift S. E. Die Zieraten sind in glatten Flächen locker aufgeheftet, Zweige, Randfriese auf Rollen und »Zügen«, Mischfiguren, manches wie nach flämischem Vorbild[10]; sollte er mit Bos etwa in Rom Fühlung genommen haben? Nach diesen mehr theoretischen Versuchen hat der Meister in den fünfziger Jahren sich in einer zweiten großen Folge aus Abb. 62

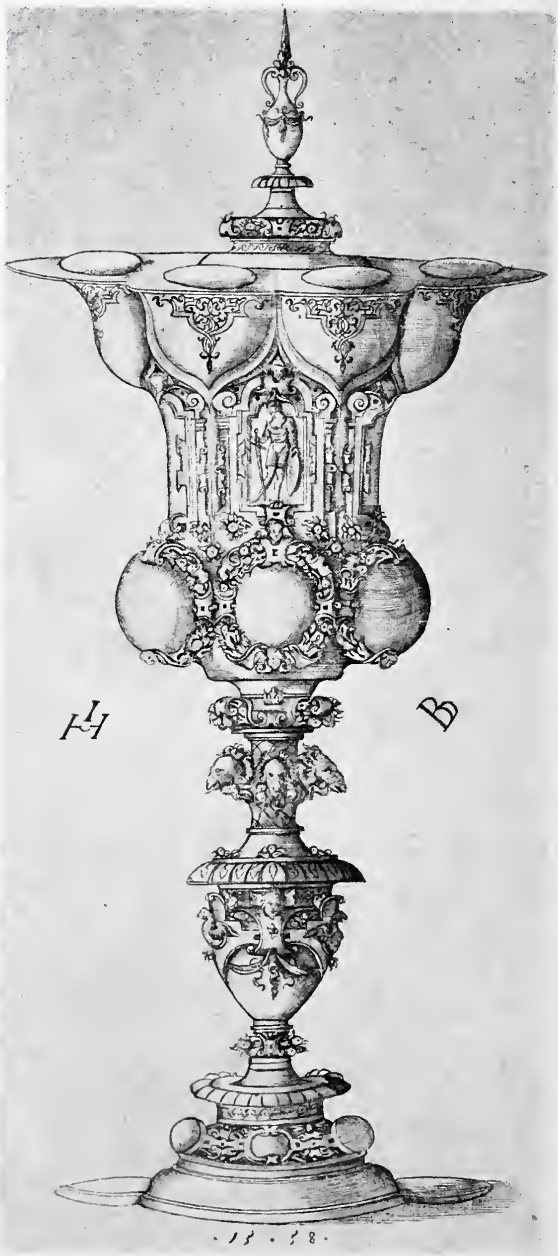


Abb. 78 Jacob Hagenbach und Daniel Buchwald 27 : 12

Abb. 79 Jacob Hagenbach und Daniel Buchwald 7,5 : 11,5

24 Blättern völlig auf die Ansprüche der Wirklichkeit eingestellt: handliche Pokale und Becher, ein Abendmahlskelch und weitere Ge- Abb. 76
brauchsstücke nebst einigen Waffenteilen, meist in Teile zerlegbar, so daß sie auch für Kleingerät wie Pfefferbüchschen und Leuchter dienen können, alles fröhlich umrissen, aus dem bunten, etwas flüchtigen Formenschatze des Künstlers reichlichst verziert. Er greift sogar auf gotisches Naturspiel zurück, einen Birnenbecher mit Astwerk und Tierlein in Jamnitzers Geschmack. Es ist die Höhe seiner Arbeit für die Werkkunst. Einige späte, kleine Kannen und Schäfte sowie mehrere Einzelblätter ergänzen die größeren Folgen.

Über all dieses Geschirr des Solis ragt an Fülle und Eigenart die berühmte Gefäßreihe eines ungenannten Nürnbergers hinaus, des »Meisters von 1551«, das »Insigne ac plane novum opus craterographicum ... Ein new kunnstbuch, dar Innen kunnstreiche Contrafect vnnd bildnus vonn allerley Trinnckgeschiren Credenntzen vnnd Bechernn Mit fleiß gestellet vnnd abgedruckt. Jetzunnd erst vonn newem auß ganngen vnnd gedruckt zu Niremberg Anno Christi 1551«. Dreißig Blätter, auf Foliobögen, in Naturgröße, der Titel in einem Rahmen voll sich drängender Figürchen und Rollungen, danach Pokale und Becher, Schalen und Doppelschalen, Kannen, Flaschen Abb. 77
und Leuchter, wie sie das trinkfeste Zeitalter benötigte. Alles aus dem

Abb. 80 Georg Wechter 26:12

Geiste der Hochrenaissance überreich gegliedert und gekantet, ein wenig gekünstelt und hart; die Glieder eng belegt mit Friesen und vielerlei Akzenten von Buckeln, Rähmchen, Masken und Figürchen im Juweliergeschmack; selbst Edelsteine fehlen nicht. Die Motive vom Allerneuesten: Rollstückchen, Mauresken, Fruchtbündel, Muscheln, Satyrn und schlanke Idealgestalten, eine erstaunliche Fülle »künstlicher und poetischer Bildwerk«, wie sie der Titel verspricht.

Heute kennen wir auch den Namen dieses geheimnisvollen Unbenannten. Es gibt, weithin zerstreut, mindestens sechzig Blättchen mit Anhängern, Broschen, Waffenzier, Monatsbildchen u. dgl. mit den Initialen M. Z. und den Daten 1552 und 1553, in Motiven und Auffassung durchaus gleich den Zieraten der Gefäßfolge. Auf einem Blatte nennt sich der Künstler Mathias Zündt. Ein Bildschnitzer und Goldschmied dieses Namens hat 1557 nach Prag Aufträge Wenzel Jamnitzers überbracht[11]; ein gewandter Radierer Mathias Zündt hat von 1565 bis 1571 in Nürnberg Wappen, Bücherzeichen, Bildnisse und Buchstiche geschaffen, die jenen früheren Kleinarbeiten nicht widersprechen[12]. Nun begreift sich die graveurmäßig peinliche und doch zeichnerisch freie Art dieses vielseitigen Talents. Gern erführen wir die Quellen seiner Kunst, der vereinzelten flämischen Keckheiten und der französischen Figurenmanier; bislang versagt der Versuch. Angeregt hat ihn sicherlich das sprudelnde Schaffen seiner heimischen Fachgenossen. Solis anderseits scheint ihm in seiner späteren Folge verpflichtet. Im Wesentlichen steht er auf sich selbst.

Auch über Zündts Nachfolgern liegt ein Dunkel. Seinen Gefäßen ähneln zwei Pokale von nur wenig abweichender Auffassung, doch härterer Hand[13], der eine mit den Monogrammen I H und D B und Abb. 78
der Jahreszahl 1558, seinen Kleinblättchen unbezeichnete Schmuck- und Zierstücke von scheinbar derselben Hand. Ein freundlicher Zufall hat uns ein offenbar zugehöriges Titelblättchen in die Hände ge- Abb. 79
spielt, »Ein kunstbüchlein gestochen und usgangen zu Basell durch Jacob Hagenbach und Daniel Buchwalt 1558«: den beiden, an sich unbeträchtlichen Nachahmern wären also die Kleinornamente und die Gefäße, auch einige ebenso monogrammierte Landschaften zuzuweisen[14].

Im Kreise des Solis und Zündt haben mehrere geringere Kräfte das Neue zu fördern versucht. Ein Meister G. G. radiert 1550 mindestens vierzig Schmuckflächen und Gerätteile mit nicht ungewandtem Flachschmuck, mauresken Flechtungen und Blättchen, schwarz auf weißem Grunde[15]. Ein Pole E. K. hat mit trockenerem Stichel 1552

Abb. 81 Jonas Silber 19:11

und 1553 mehrere Folgen kleiner Friese, Ränder, Waffen- und Schmuckteile voll dichter Mauresken gestochen; es ist ungewiß, ob die Buchstaben Erasmus Kamyn zu lesen sind, der vierzig Jahre später in Posen in dem flüssigen Geschmack der Spätzeit eine Folge von Rand- und Flächenzier herausgegeben hat[16].

Ein Jahrzehnt nach Zündts Hauptwerk hat in Nürnberg der anmutige Radierer Erasmus Hornick die Bedarfstypen und Zieraten des Schmuckgeräts gleichermaßen gefördert. 1562 bringt er ein reichhaltiges Bändchen mit Stücken für die vornehme Frauenwelt, darunter Fingerhüte, Fächergriffe und Fassungen für die damals unentbehrlichen Flohpelze. Drei Jahre später radiert er ein kleineres Heft von Anhängern mit Figuren unter Bogennischen sowie eine Reihe von wohl 18 Gefäßen, Gebrauchs- und Phantasiestücken mit den aus Bändern und Schweifzügen gebildeten Feldern, dem beschlagähnlichen Ornament, das um diese Zeit an den niederländischen Bauten wie am deutschen Silbergerät in die Mode kommt. Als gewandten Zeichner schlanker Figuren zeigt ihn eine größere, weich geschmiegte Henkelkanne[17].

DIE PUNZENSTECHER. Eines der wirksamsten Werkzeuge des Silberschmieds ist der Punzen, mittelst dessen er in die Flächen gröbere oder zartere Punkte hämmert zu Flächenschmuck oder Bildern. Solche Bilder hielt er wohl durch Abreibungen fest. Es ergab sich leicht, daß er diese Punzenarbeit mit ihren duftigen Umrissen und Schatten auch auf der Kupferplatte zu Vorlagen benutzen konnte. Sie sind seit 1580 in Gebrauch gekommen, zum Teil als umfängliche Folgen, nur selten aus den Werkstätten als Ganzes gerettet und erst auf Grund des reichen Besitzes der berliner Sammlung bearbeitet[18].

Die Punzenstecher nutzten den Formenkreis, den in dem Menschenalter seit 1550 die rastlosen Goldschmiede in Nürnberg geschaffen hatten. Der Aufbau der Gefäße, der bei Solis und Zündt oft noch ein wenig papieren und hart ausgefallen war, verschliff sich mehr und mehr. An Typen suchte der Silberschmied das Marktgängige: vielfach gegliederte Pokale, niedrige und hochschäftige Becher, stand- und handfeste Humpen, vereinzelt Trinkschalen, Kannen, Flaschen und Schalenböden, wohl

Abb. 82 Jonas Silber 4:5

Abb. 83 Paul Flindt 20:12

auch einmal einen Abendmahlskelch oder einen der buckelgerechten Akeleibecher, wie sie die Innung als Meisterstück vorschrieb. Man war auch zufrieden, wenn die Stiche in Naturgröße nur die wichtigeren Teile der Gefäße, Körper, Füße oder Deckel, zeigten mit einzelnen Ziermotiven daneben. Auch die Dekoration hatte sich gegen das bunte Beginnen von 1550 vereinheitlicht. Rollwerksschnörkel und maureske »Züge« hatte man immer inniger verwoben, Bügel und Knäufe als »Schweyfen« vom Rahmenwerk gelöst, zu »Keulenschwüngen« verdickt, an gerades oder gebogenes Bandwerk geheftet und daraus einen eigenartigen Flächenschmuck geschmiedet, den wir Schweifwerk nennen durften. Als Füllsel dieses Gerüsts dienten nach wie vor Fruchtbündel, Blumen, Gehänge, Masken, Köpfe.

Den frühesten, für die Zukunft grundlegenden Niederschlag dieses Flächenstils hat im Ornamentstich nicht einer der Punzenstecher, sondern ein Maler festgelegt, der Nürnberger Georg Wechter in seinem köstlichen Radierwerk 1579: »30 Stuck zum verzachnen für die goldschmid.« Darin die genannten Typen in einer für Deutschland seltenen inneren Größe der Zweckgestalt und des Zierats, klar und reif umrissen; aller Schmuck schmiegsamst eingepaßt, das Plastische an den Henkeln und Schäften so werkgemäß wie die Flächenmuster auf den Wandungen, im Stich beide hell von dunklerem Grunde abgehoben; schmale Ränder auch wohl mit Mauresken belegt. Leider wissen wir wenig von diesem begabten Gestalter. Für die Goldschmiede hat er noch eine Folge mit ungewöhnlichen Schmuckgeräten und Waffenteilen radiert, die sich, wie es scheint, nirgend als Ganzes erhalten hat. Wenn die 31, freilich etwas nachlässigeren Füllungen des »Neuw Grottesken Buch allerley Frantzosischen Poeßlein inventirt gradirt undt verlegt durch Georg Wechtern Burgern und Mahlern in Bamberg 1619« noch von seiner Hand stammen, hat er in Rüstigkeit ein hohes Alter erreicht[19]. Abb. 80

An Georg Wechter nun knüpfen auf das Engste die Träger des Punzenstichs an, die fleißigen Nürnberger Goldschmiedsgesellen. Als solcher führt sich schon der scheinbar älteste von ihnen ein, Bernhardt Zan, der im Jahre 1580 »12 Stick zum verzaichnen«, alles Becherkörper, herausbringt und 1581 vierzig größere Gebrauchsstücke schafft, die unter dem Titel »Allerley gebuntzwierte Fisirungen« 1583 in Ansbach erschienen sind. Er stützt sich so sehr auf sein anregendes Vorbild, daß er es vielfach im Ganzen und im Einzelnen vergrößernd kopiert.

Auch der reifste und selbständigste Kopf unter den ersten Punzenmeistern hat im Ganzen und Einzelnen kräftig Anleihen gemacht, und

Abb. 84 Theodor de Bry 6,5 : 15

zwar bei seinem Werkgenossen Zan. Es ist der feinhändige, geschmackvolle Meister, dessen Initialen I S sich von 1581 bis 1590 auf vielen geistvollen Einzelstücken finden, runden Schalenböden, Rändern und verschieden geschweiften Zierflächen mit antiken Figuren und Landschaften von oft köstlich malerischer Wirkung. Man hat seiner sorgsamen Hand auch eine größere Reihe schöner Gefäße zuweisen und kürzlich seine Persönlichkeit feststellen können: Jonas Silber[20], ein auch durch ausgeführte Werke bekannter Goldschmied. Abb. 82 Abb. 81

Es ist nicht leicht, die vielen unbezeichneten Gefäße und Schmuckflächen der Gattung Punzenstich zu sondern und sicheren Meistern zuzuweisen. Als umfängliches, einheitliches Werk behaupten sich neben Jonas Silber etwa vierzig große, frei und leicht behandelte Blätter mit den gleichen Typen und Zierformen, wie es scheint, von unmittelbaren Vorbildern unabhängig. Mit Namen kennen wir vier Füllungen der Elemente von Hans Kellerdaler in Dresden aus dem Jahre 1589 und ein Buch von besonders kühner, malerisch manierierter Zeichnung, meist verwegene Göttergestalten in Umrahmungen, von dem Würzburger Hans Hirtz, in Straßburg anfangs der neunziger Jahre verlegt, auch dieses unter dem beliebten Titel »Stuck zum Verzeichnen«; es ist später mißbräuchlich in Linienstich nachgebildet worden.

Zum schwungvollen Betrieb ist der Punzenstich unter den virtuosen Händen des Paul Flindt erwachsen, der 1592 und 1593 in Wien, seit 1594 in Nürnberg eine ganze Reihe oft umfangreicher Folgen von Gefäßen und Einzelheiten herausgegeben hat[21]. Er erweitert den bisherigen Typenkreis um Jungfrauenbecher, Nautiluspokal, Ampel, Altarleuchter u. a. und hat im Laufe seiner Arbeit seine schon anfangs bewegte Ornamentik fast bis zur Stufe des Knorpelwerks verderbt. Noch ein wenig befangen in seinen ersten acht Füllungen mit Tierbildern, ist er Meister der Komposition und des Zierats in seinen beiden glänzenden Hauptwerken, dem »Visirung Buch« von 1593 und dem »Buch mit 40 Stücken« von 1594, ersteres unbezeichnet, letzteres mit dem Monogramm P. V. N. Ihre flotte und dennoch gewissenhafte Auffassung wiederholt sich gleichzeitig in mehreren kleinen Folgen, Becherrändern u. a. In einer Gefäßfolge von 1603 aber verflüchtigt sich seine einst so gediegene Art zu recht oberflächlichen, fast barocken Gestaltungen und knorpelig verzerrten Zieraten, als sei ihm die Meisterwürde, die er inzwischen erworben hatte, zu Kopf gestiegen. Er beschließt sein Lebenswerk 1618 durch eine letzte Gefäßreihe mit noch gewagteren, wenn auch sorgsamer vorgetragenen Formen. Der Einfluß Abb. 83

Abb. 85 Johann Theodor de Bry 7:8,5

seiner Entwürfe auf das Handwerk bleibt zu untersuchen. Die Nachahmer haben sie bis in die Niederlande hinausgetragen; der Verleger A. van Londerseel hat in Antwerpen zwei Folgen getreuer Kopien nach Flindts Hauptfolgen punzen lassen.

Es scheint, daß die empfindliche Technik keine großen Auflagen erlaubt hat. Auch die Arbeiten vereinzelter Nachfolger sind äußerst selten geworden. Von ihnen hat der fleißige Hans Christoph Laechlin aus Leutkirch 1594 ein »Buch mit 27 Stucken« verfertigt, das im nächsten Jahre der Verleger Caimox in Nürnberg unter seine Obhut genommen hat. Der breiteren Auffassung von Flindts späteren Folgen entsprechen die Blätter, die 1604 unter den Buchstaben A. P. und 1610 unter dem wohl demselben Meister gehörigen Monogramm A. B. erschienen sind, meist Teile von Pokalen und Bechern mit Ornamenten, Landschaften und Figürchen. Um 1615 macht der Augsburger Daniel Zech mit Einzelmotiven den Schluß.

Es konnte nicht ausbleiben, daß den Silberschmieden neben dem Punzen nach altem Brauche auch der Grabstichel als Werkzeug zu marktfähigen Vorlagen diente. Man begehrte vor allem Muster für den gebräuchlichsten Gravierschmuck der Gefäße, für die Randornamente aus Borten und Kantenbehang. An solchen »Spitzen« haben sich in Deutschland und den Niederlanden während der nächsten Jahrzehnte viele geringere Meister und Gesellen versucht, von denen wir hier nur einige nennen können. Unter nürnbergischem

Einfluß 1586 Stephan Herman in Ansbach; in Augsburg 1617 des Andreas Gentzsch »Spitzenbüchle«; mit originellen, oft winzigen Einzelstückchen in teilweise gotischen, ja romanischen Formen das »Zierhat boigilchen« des wackeren Johann Halueren (vielleicht Halver zu lesen); in den Niederlanden der Groninger Adriaen Muntinck mit mehreren Folgen von 1597 bis 1615 und, bisweilen sein Stecher und Kopist, Jans Laurens Micker; zuletzt unter flotterem Aufwand von Bändern und Rollen 1617 ein Meister P. R. K.

Neben solchen Rändern brauchte der Silberschmied geschlossene Friese. Beides haben in Nürnberg die drei Stecher Bang gepflegt: Hieronymus, geb. 1553, in Nürnberg seit 1587, sein Sohn Georg und ein Verwandter Theodor[22]. Sie stellen sich zum Teil in den Dienst der über das Schweifwerk hinausgreifenden, der Natur sich nähernden Mode und wählen als Gerüst leichte Ranken mit freundlichen Blüten und Blättern. In goldschmiedsgerechter Zierlichkeit hat um 1590 ähnliche Motive nebst grottesk gefügten Figürchen der Wiener Andreas Lüning auf Friesen, Schalenböden und Scheiden variiert[23]. Mit seltener Anmut weiß solche Kleingrottesken 1616 der später so berühmte Mathias Merian in Frankfurt in einer Jugendarbeit zu verwenden. Der Züricher Theodor Meyer füllt mit geschmackvollen Schweifgrottesken Schmuckstücke und Kreuze; auf eine damals ungewohnte Aufgabe wendet sie Heinrich Ulrich in Nürnberg 1602 in einer Folge ovaler Dosendeckel.

Den anziehenden Abschluß der in der Hauptsache von den Punzenstechern bestrittenen deutschen Gefäßvorlagen dieser Zeit macht, wiederum in Nürnberg, der liebenswürdige Radierer und Gebrauchsgraphiker Hans Sibmacher, der bekannte Meister der Stick- und Spitzenmuster und Wappenbücher[24]. Für die Edelschmiede hat er drei Folgen erfunden: Ränder und andere Ornamente im Jahre 1592, kleinere Becherkörper 1596 und die »Fysirungen zum verzeichnen« 1599 mit Humpen, Becherteilen und Tellerausschnitten. Er bindet sich nicht länger an die Muster Wechters und der Punzenstecher, sondern lockert die gedrungenen Schweifen zu freieren Linienzügen und läßt sie auswachsen in Blätter und Blumen natürlichen Wachstums, ja zu ins Gotische rückschauenden großköpfigen Granatapfelblüten. Es waltet hier derselbe wandlungsfähige Geist, der die gestickten Borten und mannigfaltigen Spitzen seiner Musterbücher uns so wert macht.

KLEINMEISTER UND SCHMUCKSTECHER DER SPÄTZEIT. Durch die Glaubenskämpfe wurden um etwa 1570 aus den Niederlanden und Frankreich einzelne fähige Kleinkünstler nach

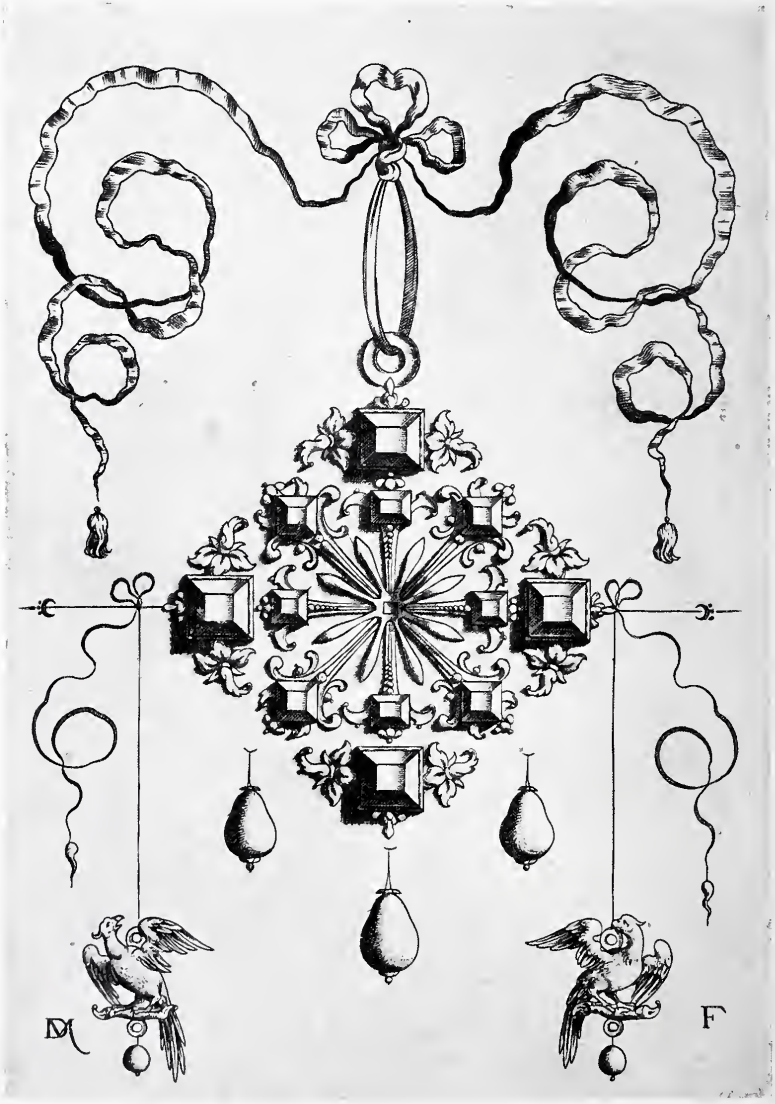


Abb. 86 Daniel Mignot 15:10

Deutschland vertrieben. Wir sahen, daß Etienne Delaune, der Meister des französischen Kleinstichs, nach Straßburg und vermutlich Augsburg geflüchtet war und dort mit Hilfe seines Sohnes neue Vorlagen schuf. Durch einen niederländischen Auswanderer ist die Schweifgrotteske auf deutschem Boden heimisch geworden. Theodor de Bry, 1528 in Lüttich geboren, seit 1570 in Frankfurt als Stecher und Verleger be-

rühmt, hat mit seinem Sohne Johann Theodor (1561–1623) über 1500 Blätter gestochen[25], darunter vierzehn Ornamentfolgen. In fünf Heften mit Friesen und Randzieraten, »Spitzen und Laubwerck fur die Goldschmit«, »Grotisch für alle Kunstler« u. a., das eine von 1589, und auf den Rändern zweier Schalenfolgen mit Kaiserbüsten und Sinnbildern wechselt der Vater zwischen der Schweifgrotteske Delaunescher Abkunft, dichterem Bügelwerk und freier gezogenen Ranken und Blumen. In seinen und des Sohnes auf das Reizvollste erfundenen und gestochenen Reihen von Messergriffen, Waffenzierden und abwegigen Schmuckgeräten, wie Schlüsselhaken, Kettenschlössern, Fingerhüten u. dgl., geben die Schweifungen mehr und mehr lebensvollen Blüten und Blättchen Raum, zwischen denen winzige Bilderchen von der Virtuosität der beiden Kleinstecher zeugen. Diesem Zierstil bleiben die Meister auch in den Rahmen ihrer berühmten Bücher mit Sinnbildern und Bildnissen aus den neunziger Jahren treu. Abb. 84 Abb. 85

Die Meister der niederländischen Schweifgrotteske, meist nicht Goldschmiede, sondern Stecher, haben mehr den Flächenzierat als den Juwelenschmuck bedacht. Für diesen springen auf deutschem Boden zwei Fachleute ein. Daniel Mignot hat 1593–1596 in Augsburg gegen hundert gediegene Vorlagen für Behangschmuck ausgehen lassen, wohl sechs verschiedene Folgen, die mehrfach neu verlegt und beziffert und deshalb schwer zu entwirren sind. Der Meister, der sie erfunden, gestochen, gedruckt und meist mit einem frommen lateinischen Spruch eingeleitet hat, kannte die Technik und den Bedarf der Werkstatt gründlich. Nach mehreren Anzeichen scheint er ein Franzose oder französisch sprechender Niederländer gewesen zu sein, vielleicht ein Glaubensflüchtling, wie Delaune und de Bry. Seine Anhänger, Agraffen, Ohrgehänge und Besatzstücke bestehen entweder aus einem Grundgerüst für den Juwelenbelag auf durchbrochenem Schweifwerk und Kolbenschwüngen oder aus geschlossenen Flächen mit schwarzen Schattenrißgrottesken und Blumenranken. Rings um die Anhänger füllt er allen freien Raum mit brauchbaren Einzelstückchen, Flächenmustern und Motiven des Schwarzornaments, das kurz zuvor in die Mode gekommen war; Mignot hat es auch auf einer Reihe kleiner Blättchen gesondert gepflegt. Paul Birckenhultz nennt sich als Erfinder und Stecher von gleichfalls nahezu hundert Blättern[26]. Er scheint der weitverzweigten Goldschmiedsfamilie Birckenholz in Frankfurt anzugehören und ist vermutlich dort um 1590 Meister geworden. Seine 14 oder 15 Folgen, nach Zeitgebrauch durch lateinische Titel eingeleitet, wie »Varii generis opera aurifabris necessaria« oder durch den Abb. 86

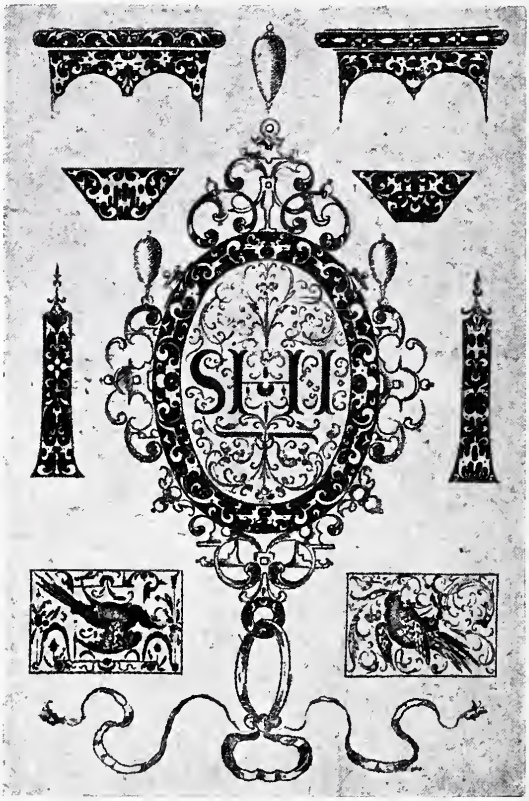


Abb. 87 Corvinian Saur 10,5 : 7

Sinnspruch »Omnia conando docilis solertia vincit«, behandeln neben
Abb. 89 Randornamenten, Tellerborten, kleinen Füllungen, Schmuckväschen und Besteckzierat mit besonderer Vorliebe wohlverstandenen Schmuck, Anhänger mit Edelsteinen, Trophäen, Schwarzornamenten und Buchstabengruppen, sowie kecke Agraffen, geistreich erfunden und säuberlich dargestellt. Sein ansprechendes, stets maßvolles Ornament knüpft an die Ranken- und Blumenliebe dieser Spätzeit an, wie sie die Bang und Sibmacher übten, sein Flächenschmuck besonders an seinen frankfurter Mitbürger de Bry. Er ist eine der anziehendsten Persönlichkeiten im deutschen Ornamentstich.

DAS SCHWARZORNAMENT. Wir haben gesehen, wie im Ornamentstich der Bedarf der Goldschmiede an Flächenzieraten durch Mauresken und andere Schwarzmuster bedacht worden ist. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewann der Brauch, Schmuckstücke und Kleingerät mit farbigen Schmelzeinlagen auszustatten, in Deutschland

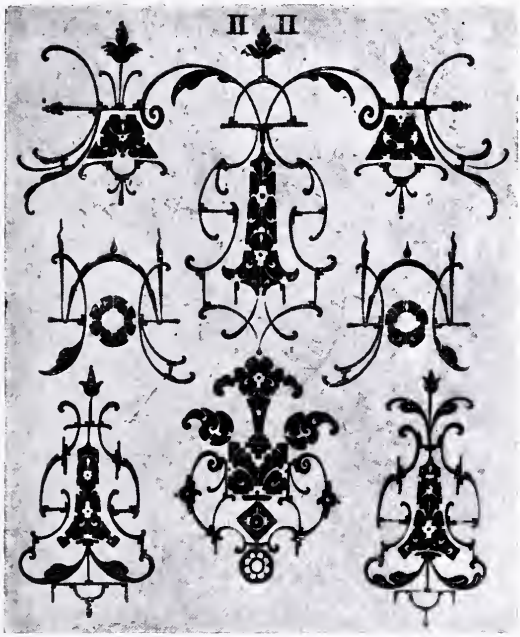


Abb. 88 Nicolaus Drusse 8,5:6,5

geräumigen Boden. Augsburg, die Stadt des bekannten David Attenstetter, war der Mittelpunkt. Als Vorlagen für diese Flacharbeit genügten schattenrißartige Zeichnungen kleinsten Maßstabes in eckigen oder runden Füllungen, winzigen Ausschnitten für Ringe, Ohrgehänge u. a., auch Einzelmotive, besonders phantastische Tierbildungen. Sie hoben sich entweder silhouettenartig schwarz vom weißen Papier ab, oder man stach die Flächen schwarz und sparte auf ihnen die feinen Ornamente aus. Man hat die Gattung Niello-Ornament genannt, doch dient sie vorwiegend der Schmelzarbeit und sei deshalb nur als Schwarzornament bezeichnet. Seinen Formenkreis wählte jeder Erfinder nach seinem Behagen, Schweifwerk oder Grottesken, Laub- oder Knorpelwerk. Es ist eine schwer übersehbare Reihe, aus Deutschland allein mindestens 300 Blätter, selten von berühmter Hand, sondern meist von kaum genannten, bescheidenen Goldarbeitern, oft wohl nur Gesellen, wie gleichzeitig unter den Silberschmieden die Punzenstecher. Hier können leider wiederum nur die tätigsten unter ihnen aufgeführt werden.

Die früheste Jahreszahl, 1586, finden wir auf den Blättchen eines Meisters Georg oder Jerg Arnoldt. Seit 1592 können wir an mehreren Folgen mit Schweifzierat und Grottesken, deren eine in Prag verlegt

worden ist, die fleißige Hand eines Hans (oder Johann) de Bull verfolgen. 1593 beginnt Daniel Mignot in Augsburg seine schönen Stichreihen, in denen er anmutigste Schwarzmuster nicht nur in kleinen Sonderfolgen behandelt, sondern vor allem auf und neben den Anhängern, denen sie als Zier dienen sollten. Gleichzeitig, zwischen 1591
Abb. 87 und 1597, füllt Corvinianus Saur »ex fideli corde« zum wenigsten acht Folgen mit graziösen Motiven aller Art, darunter auch Blumen und Wappen. In den folgenden Jahrzehnten sichern sich, immer in Augs-
Abb. 88 burg, Nicolaus Drusse mit sechs Folgen von 1607 bis 1625 und Marcus Grundler um 1617 mit kräftigem Stichel und eigenartigem Linienspiel die Führung, während in Stuttgart der im holländischen Middelburg geborene Esaias van Hulsen 1616 und 1617 auf drei Folgen von ungewöhnlich großen Maßen ein allzu dichtes Gedränge grottesker Bruchstücke spielen läßt. Unterdessen bringen weitum, bis nordwärts nach Kiel, einzelne Meister Einzelfolgen ans Licht; die letzten Daten fallen in den Beginn der dreißiger Jahre.

Abb. 89 Paul Birckenhultz 8:11

Abb. 90 Gottfridt Müller 13,5 : 19,5

PHANTASTEREIEN UND KNORPELWESEN DER DEUTSCHEN SPÄTRENAISSANCE

Neuformen pflegen sich zwei Menschenalter hindurch zu behaupten. Der dritten Generation genügt die Weise der Großväter und Väter nur, soweit es gelingt, ihr eine eigene Wendung zu geben, meist ins Bunte, Absonderliche, Malerische, die Kennzeichen der Spätstile. Auch das Rollwerk ist diesen Weg gegangen. Als es gegen 1600 sechzig Jahre alt ward, begannen die vollen Kurven sich zu entspannen, das straffe Knochengerüst zu erweichen, das organische Gefüge sich zu lockern. Es erschlaffte zu den schwer greifbaren Bildungen, die man treffend Knorpelornament benennt.

VORSTUFEN. Das vollzog sich nicht überall zu gleicher Zeit und mit gleicher Macht. Deutschland ist auf dem abschüssigen Wege vorangegangen. Hier hatte die antike Gesetzmäßigkeit, wie sie die Renaissance zu pflanzen suchte, am oberflächlichsten Wurzel gefaßt. Die ererbte Lust am Fabulieren brach sich auf's Neue Bahn und ließ einer tollkühnen Phantasie die Zügel schießen.

Die Anzeichen der neuen Gesinnung sind uns bereits im Kreise der Punzenstecher begegnet. Ihre Träger werden jetzt die Maler und die Schreiner. Vom Glauben an die Allgewalt der antiken Ordnungen

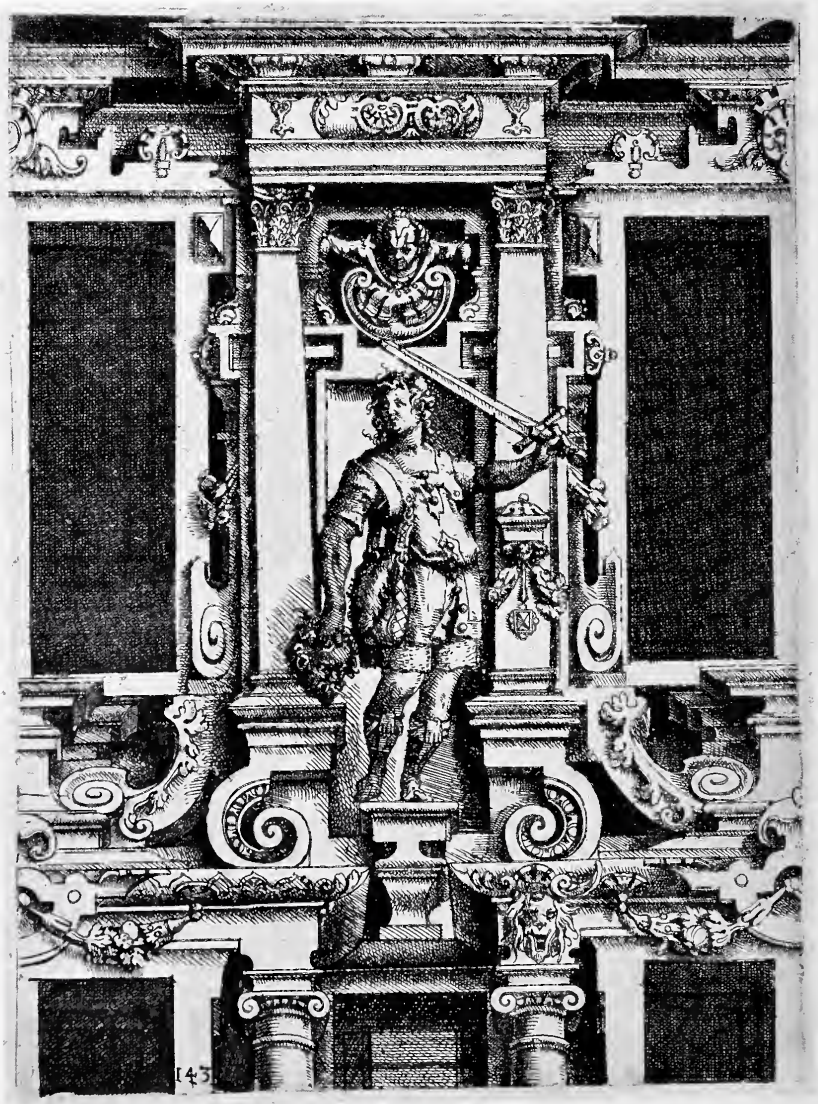


Abb. 91 Wendel Dietterlin 25 : 18,5

wollten freilich auch sie nicht lassen. Der Herold der neuen Phantasterei, der Maler Wendel Dietterlin in Straßburg, nennt sein bahnbrechendes Werk »Architectura und Ausstheilung der V Seulen«[1]. Wie Abb. 91
es scheint, ein Alemanne vom Bodensee, um 1550 geboren, eigentlich Wendling Grapp geheißen, daheim und auswärts durch Raummalereien erprobt, gibt er in flotten Radierungen unter obigem Titel 1593 in Stuttgart ein erstes Buch mit den Säulenordnungen nebst einigen Einzelheiten heraus, 1594 in Straßburg ein zweites mit Portalen und Bekrönungen, endlich 1598 in Nürnberg eine Gesamtausgabe von 209 Blättern mit hinzugefügten Fenstern, Kaminen, Brunnen und Grabmälern, alle nach der Antike geordnet. Er sucht an der Hand des Vitruv und gestützt auf Hans Blum nach dem »rechten Grund« der Baukunst, meint aber, daß »mann darinnen nicht immer auff einer Geigen ligen darff, sondern die Lieblichheit auß der Variation unnd manigfältiger verenderung suchen muß«. In solchen »Veränderungen« läßt er sein Hirn fesselos umspringen. Die klassischen Kernformen überwuchert er mit verkröpften, zerfetzten und geschweiften Baugliedern und Zieraten, gotischen Verästelungen und einer Fülle schlanker Figuren, die oft jeder vernunftmäßigen Rechnung spotten. Was Vredeman de Vriese dreißig Jahre früher mit holländischem Bedacht seinen Säulen und Gesimsen aufgeprägt hatte, das Beschlagwerk, die Quaderungen, die Rustika, das verflüchtigt sich unter der Hand des Oberdeutschen zu eigenem, völlig ungebundenem Leben, kaum mehr Stein oder Holz, sondern Pinselwerk, Papierkunst, Kartenhaus. Man muß alle tektonische Wirklichkeit vergessen, um diesen Luftschlössern gerecht zu werden. Dazu hilft der glänzende Vortrag. Auch virtuose Originalzeichnungen haben sich als Besitz der Kunstakademie in Dresden erhalten.

Dietterlins Werk ist lange geschätzt und noch 1655 neu verlegt worden. Einen Nachahmer von nur mäßiger Begabung hat der Meister in dem Maler Daniel Mayer oder Meyer in Frankfurt a. M. gefunden, der 1609 eine »Architectura oder Verzeichnuss allerhand Eynfassungen« herausgab und 1612 eine »Architectura vonn Ausstheylung der fünf Seuln«, beides sehr eng an Dietterlin angeschlossen. Indessen waren nach Anregungen weniger die Baumeister als die Bau- und Möbeltischler hungrig. Sie haben sich in dieser regsamen Zeit sogar eine eigene Literatur geschaffen.

SCHREINERBÜCHER. Die deutschen Schreiner waren seit Peter Flettner mit Vorlagen spärlich bedacht worden. 1567 hatte der Maler Lorentz Stöer in Augsburg ihnen ein Buch mit zwölf Perspektivbildern für Einlegearbeit in Holz geschnitten, »Etliche zerbrochne Gebew«,

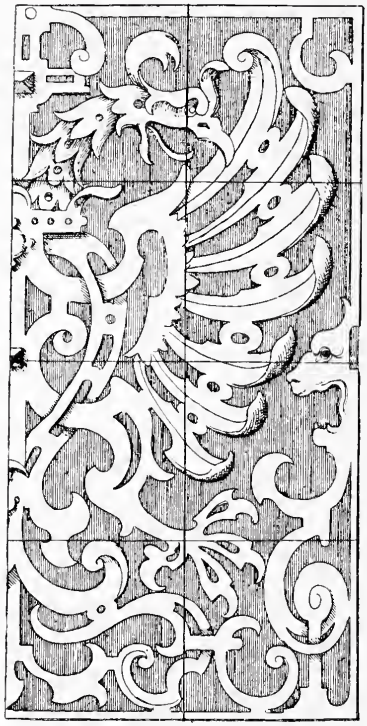


Abb. 92 Gabriel Krammer Teil, 14,5:7

den Titel in zwei Farben, mit stereometrischen Körpern, Ruinen und kräftig gekräuselten Rollspähnen[2]. In Wien ätzte der Hoftischler Georg Haas 1583 »50 Perspectifischer stück oder Boden«, »aus rechtem Grundt« konstruierte Decken in Scheinperspektive mit Mittelbildern von der Hand eines Malers, im Ganzen schreinermäßig befangen[3]. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts regt ein rühriger Verleger, Buxenmacher in Köln, einige «Schreinwerker« zu gemeinsamer Arbeit für die näher liegenden Aufgaben ihres Faches an.

Was die Werkstätten brauchten, waren Möbel, besonders Schränke und Truhen, und Bautischlerwerke, wie »Türgerichte«, Wandgräber und Einzelheiten. Für beides benötigte man als Grundlage Beispiele der Säulenordnungen und als Flächeneinlagen »Schweyffen«, Rollbänder im Geschmack der Zeit, meist wie Papierschnitzel dünn und zerfasert. Die braven Meister zeichnen außer Einzelfolgen vor allem Architektur- oder Säulenbücher und »Schweyfbücher«; sie lernen die ansehnlichen Blätter selber radieren und das Technische der Schreinerarbeit, besonders die Hölzer, anschaulich wiedergeben.

Am tätigsten ist von 1596 bis 1599 eine Gruppe von drei Tischlern in Straßburg, der besonnene Stadtbestallte Veit Eck, der wortreichere Meister Jacob Guckeisen und der verwegene Geselle Hans Jacob Ebelmann aus Speyer. Sie schaffen im Auftrage Buxenmachers, meist ihrer zwei gemeinsam, sieben Werke[4]. Was sie bringen, entspricht der süddeutschen Tischlerei ihrer Tage, dem vorwiegend durch Auf- und Einlagen verzierten Brettstil. Die Grundgestalt ihrer Geräte bleibt leidlich gemäßigt, der Schmuck aber wird dichtest gehäuft, oft durch Dietterlins gefährliches Vorbild verwirrt. Diese Handwerker waren den Lockungen des modischen Formenschwalles nicht mehr gewachsen.

In gleicher Auffassung, aber mit zarterer Hand hat ein Tischler aus Zürich, der in Prag als Pfeifer unter den Leibtrabanten Kaiser

Abb. 93 Lucas Kilian 19:14

Rudolfs II diente, Gabriel Krammer, 1600 ein »Buch von den funf Seulen sambt iren Ornamenten und Zirden« radiert, das er seinem kunstsinnigen Gebieter widmen durfte. Er belegt die gewissenhaft konstruierten Säulen und alles Gebälk mit dichten Mustern und ergänzt das Architektonische durch Hermen und anderes tischlermäßige Beiwerk. Auch sein hübsches »Schweiffbuch« von 1602 gliedert er Abb. 92

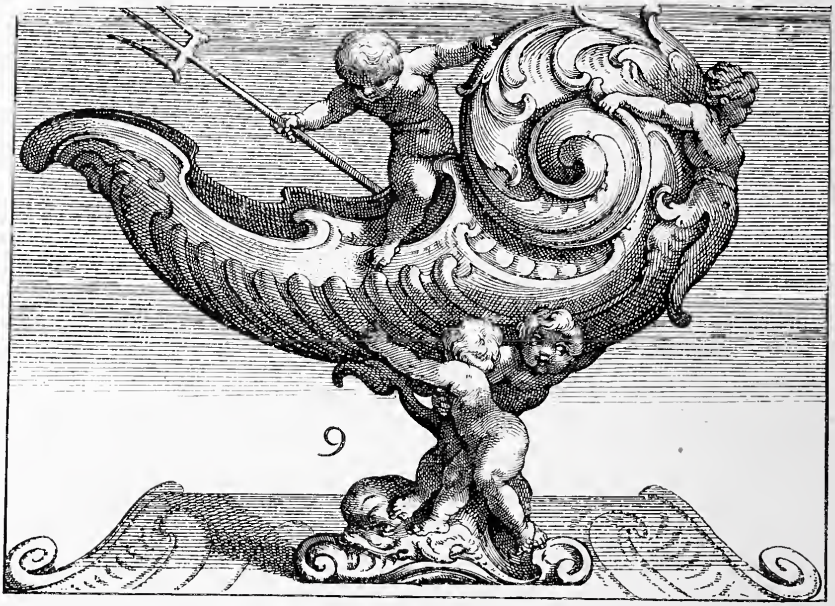


Abb. 94 Lucas Kilian 13:18

nach den Ordnungen in bald derbere, bald schmächtigere Züge, so schwer es auch fällt, die Tonarten der fünf Säulengattungen durch den engen Kreis der Schweifmuster und deren Anwendungen an Brettstühlen u. dgl. zu variieren. Als Krammer bald hernach starb, hat der kölner Buxenmacher sein erstes Buch sich durch Nachstich zu eigen gemacht[5].

Endlich hat ein halbes Menschenalter nach diesen Vorgängern, 1615, der Tischlergesell Rotger Kasemann in Köln das erste seiner vier Architektur- und Schreinerbücher radiert, echte Handwerkermuster mit einer beängstigenden Überfülle der Zieraten; 1616 und 1630 läßt er zwei ähnliche Lehr- und Vorlagenwerke folgen und veröffentlicht noch 1644 eine gediegene Neuausgabe der Ordnungen nach Hans Blum. Die Erfindungen des eifrigen Mannes fallen mehr und mehr ins Wirre und Knorpelhafte und wirken um so peinlicher, je unbeholfener er zeichnet und sich auch an schwierige figürliche Aufgaben wagt.

MALER. Zum Glück aber lagen die Anfänge des eigentlichen Knorpelornaments in Deutschland in reiferen Händen. Ein sicherer Geschmack mag auch bedenklicher Zeitströmungen Herr werden. Dafür sind die anmutigen Erfindungen des Stechers Lucas Kilian in Augsburg (1579—1637) ein Beispiel. Von seinem Stiefvater, dem Hol-

länder Dominicus Custos, ausgebildet, hat er neben seinen vielen Figurenstichen, Bildnissen und Büchern im Laufe der Jahre eine ganze Reihe reizvoller Ornamentfolgen geschaffen: Grottesken für die Wand, voll launigen Spiels (1607), noch hundert Jahre später nachgestochen, lebhaft bewegte Kartuschen (Schildtbüchlein, 1610 und 1633), weich sich wiegende, durchbrochene Schweifungen (Gradisco Buech, 1632) und ein meisterliches ABC-Büchlein (1627) mit standfesten Buchstaben vor einem Grunde schmiegsamer Kurven, alles geistvoll ersonnen, gediegen gezeichnet und sauber gestochen. Ihm sind die weicheren Linien und Massen nicht ein Vorwand zur Oberflächlichkeit, sondern ein Mittel zu feinen, prickelnden Reizen. Man möchte ihm auch die Erfindung zweier ganz gleichartiger Hefte zuweisen, für die sein Stiefbruder Raphael Custodis als Stecher zeichnet: »Chradesco«, d. s. Schweiflinien, 1619, und Schilder 1630. Man kann nur beklagen, daß ein so feines und starkes Talent nicht durch größere Aufgaben Einfluß auf die deutsche Formbewegung gewonnen hat. Der damals weit berühmtere Augsburger Mathias Kager hat für den Ornamentstich nur einige ganz unbedeutende Rankenfriese gezeichnet. Abb. 93 Abb. 94 Abb. 95

PHANTASTEREIEN. Die unruhige Stimmung, die das gesamte Geistesleben am Vorabend des großen Krieges durchflutete, bescheidet sich nicht bei so besonnenem, ausgeglichenem Ausdruck. Der Übermut will sich austoben. Im Ornamentstich haben wir ein Denkmal dieses phantastischen Freiheitsdranges: die sechzig Radierungen, die der Goldschmied Christoph Jamnitzer in Nürnberg (1563 bis 1618)[6], ein jüngerer Verwandter des alten Wenzel, 1610 als »Neuw Grotteßken Buch« »allen Künstlern zu Nutz« ans Licht brachte. Er nennt es auf Untertiteln auch »der Schnacken Markt« und »Nagelneues seltzames grempel«; ein toller Spuk aller erdenklichen, sich lebendig geberdenden Mischbildungen aus Schnörkeln und Schnekkenhüllen, Knorpelquellungen und Körpergliedern, fröhlichen Kampfspielen und feisten Liebesgöttern in geräumigen Landschaften. Ein Grotteskenbuch in des Wortes weitestem Verstande, als sei der Nebensinn des Absonderlichen eben aus ihm abgeleitet. Abb. 96

Jamnitzers bedenkliches Beispiel rief verwandte Geister in seiner Nähe ans Werk. Sein Landsmann, der Punzenstecher Paul Flindt, wagt sich 1611 hervor mit »12 Schtucklain etlicher Schnawlwaidt mit 4 Fandast köpfen«, ausgelassenen Gruppen und Fratzen aus Geräten und Eßwaren. Wendel Dietterlin der Jüngere, Sohn des schon 1599 verstorbenen gleichnamigen Vaters, radiert als junger Goldarbeiter in Straßburg drei Folgen von Hochfüllungen, Breitfüllungen und Friesen, die eine Abb. 97a

Abb. 95 Lucas Kilian 14:11

aus geschweiften, langgezogenen Grottesken, die anderen beiden voll lockerer oder derberer Mischgestalten, alles mit breitem Behagen und etwas dürftigem Witz vorgetragen. In einem vierten Hefte ordnet er 1614 als »compagnon orfèvre« in Lyon verwandte Ornamentphantasien zu knorpelhaften Schmucksträußen, wie sie um diese Zeit unter den französischen Goldschmieden in die Mode kamen und den Barockstil in der Juwelierkunst einleiten.

KNORPELWERK. Das plastische Knorpelwesen hat sich weiterhin

Abb. 96 Christoph Jamnitzer Teil, 14 : 15

zumeist an Aufgaben ausgebildet, die nicht mehr der Renaissance, sondern dem ausgesprochenen Barock angehören. In Frankreich ist es verwoben in den Stil Ludwigs XIII; die Knorpelphantasien der holländischen Silberschmiede gegen 1650 lassen sich nicht trennen vom niederländischen Barock. Nur in Deutschland, im Banne des großen Krieges, hält man noch zwei Menschenalter lang an dem Grundgerüst fest, das die Renaissance sich gebaut hatte, und verschiebt nur die Einzelheiten. Im Ornamentstich behalten weiterhin die Tischlermeister das Wort.

Außerhalb ihres Kreises scheint das Knorpelornament um seiner selbst willen nur einmal an entlegener Stelle behandelt worden zu sein. Ein Stecher Gottfridt Müller in Braunschweig hat 1621 zwei Hefte eines »Compertament Buchlein« herausgegeben, das in gedie- Abb. 90
gener Zeichnung aus flachkurviertem, aber feurig gerolltem, charaktervoll empfundenem Knorpelstoff plastische Einzelheiten bietet,

Abb. 97 Friedrich Unteutsch Teil, 16:9

Rahmenstücke, Konsolen, Bekrönungen u. dgl. Wir kennen den eigenartigen Erfinder nicht. Aber er lehrt deutlich, daß auch diese Moderichtung, wenn ernst behandelt, ernst genommen werden darf. Wir wünschten, von einem so einheitlich und kraftvoll gestaltenden Willen mehr Schöpfungen nennen zu können.

Dann breitete sich das Kriegselend über die deutschen Lande. Als der Friede einzog, hatte sich die triebhafte Formenlust der verkommenen Handwerker ins völlig Unbändige verloren, ohne für die Kernformen neue, gesunde Grundgerüste gestalten zu können. Davon zeugen die mehreren »Seulenbücher« und »Zierathenbücher«, in denen eifrige Schreinermeister ihren Vorgängern, den Kasemann und Genossen, nachzueifern suchen. Bei ihnen ist das Knorpelwesen vollends zum Warzen-, Brei- oder Quallenwesen geworden und überquillt gleich einem von Hefe aufgetriebenen Teig die Möbel und Möbelteile, ja die Gebälke und Kapitelle der antiken Ordnungen. Und doch weiß innerhalb seines Formenkreises jeder einzelne Meister die Einheit der Auffassung zu wahren und darf beanspruchen, nicht nach dem absteigenden Zeitgeschmack, sondern nach dem Maß seiner persönlichen Ausdruckskraft eingeschätzt zu werden. Es würde zu weit führen, die einzelnen ausführlicher zu kennzeichnen und zu bewerten. Voll frohgemuten Werkstolzes läßt sich der frankfurter Stadtschreiner Abb. 97 Friedrich Unteutsch um 1650 in seinem »Neuen Zieratenbuch« als

einen Handwerksmann feiern, der sich auch der Künste befleiße und trotz seines Namens ein teutsch gesinnter Mann sei. In derselben Stadt und demselben Berufe hat Donath Horn gelebt, dessen »Ziraten Buch«, wohl etwas später in Nürnberg erschienen, auf großen Kupfern besonders an barocken Masken sich etwas zu Gute tut. Ein nürnberger Schreiner, Georg Caspar Erasmus, gibt mit breiten Lobsprüchen auf Vitruv 1666 ein »Seulen-Buch« mit Tischlerzieraten im üppigsten Knorpelstil heraus, ein gelehrter Namensvetter, vielleicht sein Sohn, der Mathematiker Johann Georg Erasmus, später einen »Bericht von denen Fünff Seulen« nebst ornamentalem Anhang. Hier kündigt sich der vor der Tür harrende Ersatz des Knorpelwerks an, das Laubwerk des italienischen Barocks, zu dem auch Georg Caspar 1695 in einem kleinen »Zierahten Büchlein« völlig übergegangen ist.

Auch weitab von den Kunstzentren mühen sich solch eifrige Sucher um die Geheimnisse der Alten und die Probleme von heute. Simon Cammermeir oder Cammermayer zu Wending im Rieß bringt im nürnberger Verlag das übliche »Zierrathen Buch« zu Altären, Tabernakeln und Epitaphien heraus und 1678 ein Werk »Von den fünff Ordnungen« mit peinlichen Berechnungen über die Bauglieder, deren lateinische Namen er mutig verdeutscht. Auch ein Tischmacher zu Basel, Johann Heinrich Keller, hat für eine solche Folge im Knorpelstil dem Stecher Peter Aubry in Straßburg Stoff geliefert. Wie sich ganz unbeholfene Köpfe und Hände mit rührendem Eifer mühen, mag man in dem Versuche des ehrsamen Gesellen Johann Christoph Feinlin aus Waldshut am Rhein nachsehen. Die Heilung solcher Zierseuche mußte von außen kommen. Wir werden sie beim deutschen Barock kennen lernen.

Abb. 97a Paul Flindt 8:7

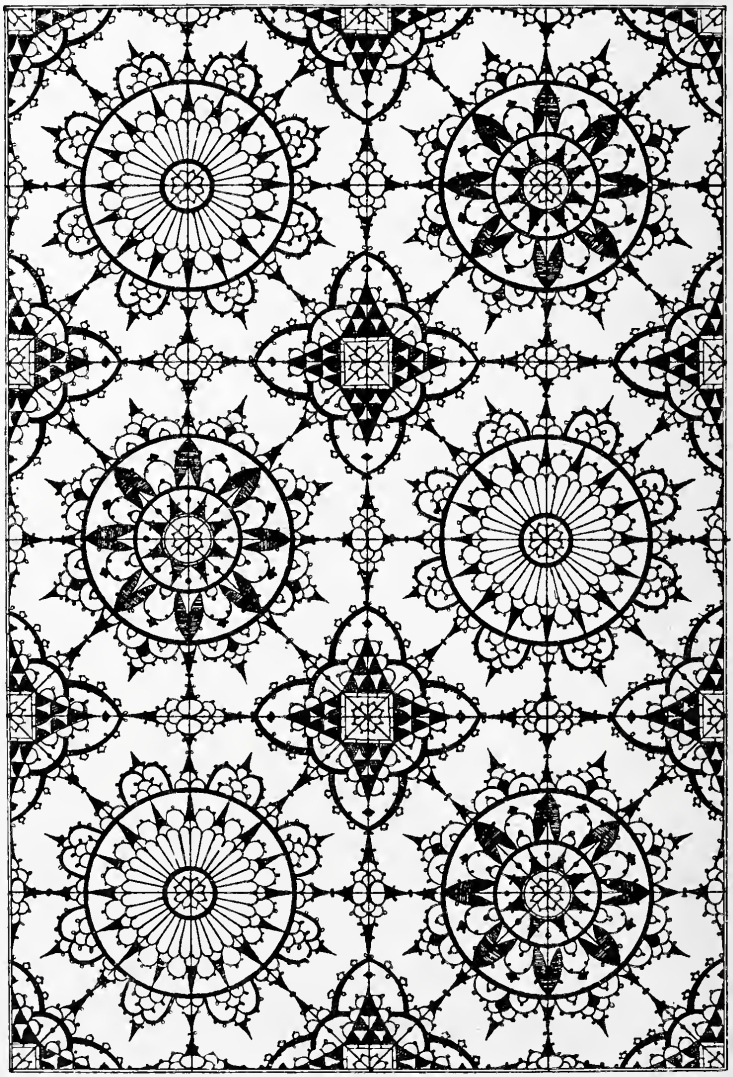


Abb. 98 Hans Sibmacher 10:14,5

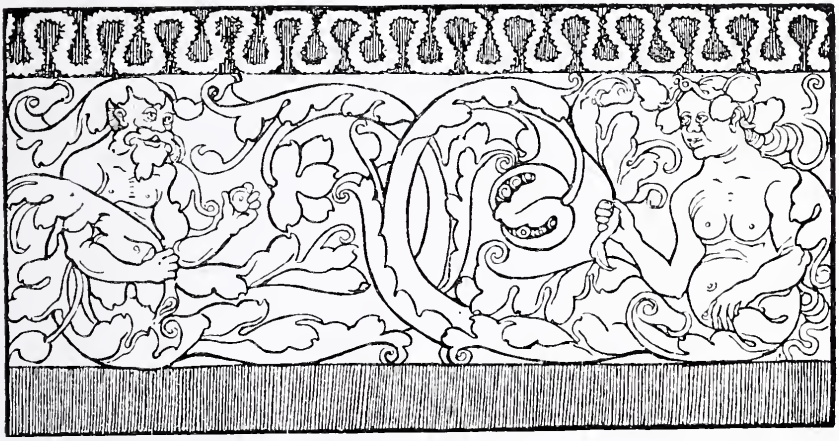


Abb. 99 Jorg Gastel 9:17

DIE MODELBÜCHER

In der Welt der alten Vorlagen ist das Flachmuster seine eigenen Wege gegangen. Die Bortenwirker und nadelfertigen Frauen brauchten reichlichen Stoff, der sich wohlfeiler in Holzschnittbücher als auf Kupferstiche fassen ließ. Diese Büchlein wollten zugleich auch anderen Gewerben dienen und werden deshalb am besten mit ihrem alten Namen Modelbücher genannt. Wie viele ihrer einst gewesen sind, ist schwer zu sagen. Zählt man vor 1650 nur jeweils die ersten Ausgaben, kommt man auf rund hundert. In den Werkstuben sind ganze Auflagen spurlos verbraucht worden, viele nur in einem einzigen Abdruck erhalten. Die Holzschneider und Verleger kopierten einander noch rücksichtsloser als die Kupferstecher, im eigenen Lande und über die Grenzen hinüber. Namen der Erfinder werden kaum je genannt. Deshalb lassen sich heute wohl die Gattungen und einige Gipfel andeuten; eine brauchbare Geschichte aber wird man erst auf mühselige Einzelstudien gründen können. Noch fehlt ein genaues Verzeichnis[1]. Der selbstverständlich lückenhafte Besitz der einzelnen Sammlung muß durch Nachbildungen ergänzt werden, von denen wir eine Auswahl nennen werden.

DEUTSCHE STICK- UND WIRKMUSTER. Bis gegen 1550 beschäftigten sich die Modelbücher noch nicht mit der Spitze. Auch die Tuch- und Seidenweber in ihren größeren Betrieben sorgten für sich selber. Die Herausgeber dachten an die Einzelarbeit im Hause, die Stickerei, besonders den Kreuzstich, und die Wirkerei auf Rahmen und Lade. Als ältestes gilt das »Modelbuch«, das der Drucker Jorg

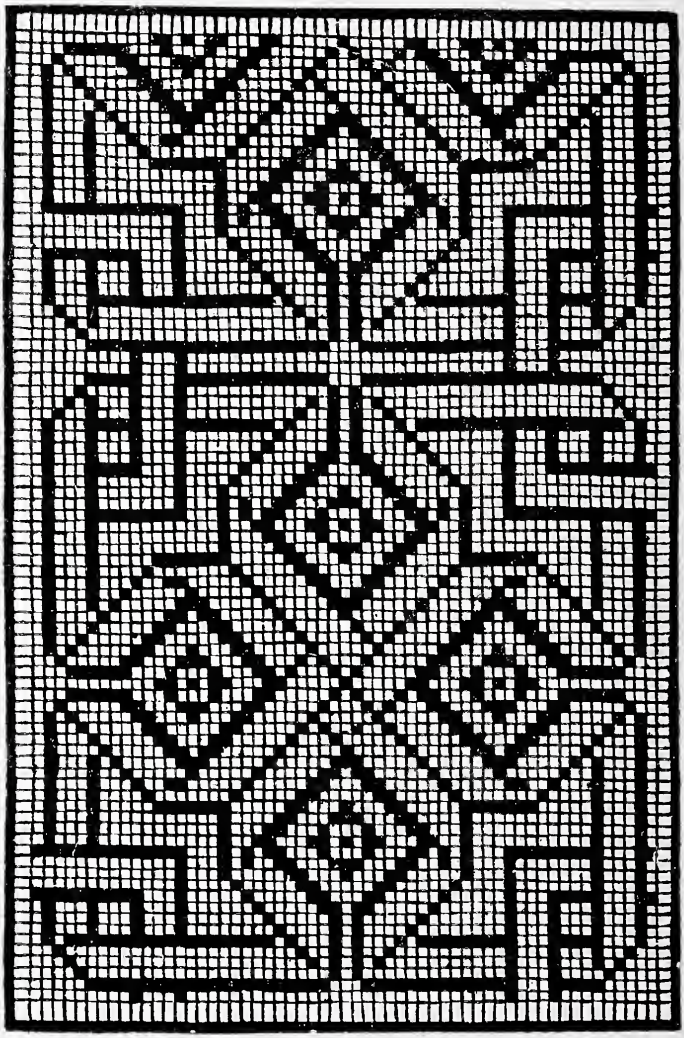


Abb. 100 Peter Quentel 14:9

Gastel 1525 in Zwickau gedruckt hat[2]. Ob er die ganze Gattung erfunden hat, bleibt ungewiß; wir haben keine Spur eines Vorläufers. Dem ältesten bekannten Abdruck ist eine erste Ausgabe in demselben Jahre 1525 voraufgegangen; 1527 und 1529 ist das Buch abermals gedruckt worden, vermutlich an demselben Orte; 1571 wird es in Frankfurt noch einmal verlegt. Die Buchstaben N. H. auf dem Titel hat man auf einen Pastor Nicolaus Hausmann als Herausgeber deuten wollen. Der Inhalt besteht aus drei Gruppen: Flächen mit voller, geo-

metrischer Musterung für Bandwirkerei und Kreuzstich, darunter auch einigen Alphabeten, dann Kreuzstichmustern aus Linien, wie sie sich als Hemdzier auf Holbeins Bildnissen finden und deshalb Holbeinstich genannt worden sind, endlich neun Laubborten in Umriß mit schwellendem Blätterwerk und gedrungenen Halbfiguren, dem Buchzierat des Cranachkreises verwandt. Man hat für sie einen Zeichner Gottfried Leigel in Wittenberg als Urheber vermutet. Jedenfalls ist das Buch eine Tat von eigenem Wert. Abb. 99

Gastels Muster sind weniger durch sich selber als durch Verwendung an anderer Stelle allbekannt geworden. Der geschäftstüchtige Verleger Peter Quentel in Köln hat sein berühmtes »New kunstlich boich« von 1527, das einst als das früheste Modelbuch verehrt worden ist, in der Hauptsache mit Nachschnitten nach den Wirk- und Stickmustern des Gastelschen Druckes einschließlich der Alphabete gefüllt. Selber hat er außer wenigen Flächenmustern mit Blumenmotiven nur eine Gruppe von Umrißfriesen hinzugefügt, Pflanzen nach der Natur, Blätter und Blumen, in festerem oder freierem Gerank, zum Teil noch aus gotischem Gefühl geboren, nur einzelnes aus Akanthuslaub.

Ob Quentel schon vorher ein Modelbuch herausgegeben hat, steht dahin; seine Angabe, daß diese Muster verbessert und künstlicher seien, als »die ersten«, könnte man auf Gastels Buch deuten. Jedenfalls hat er 1529 ein zweites Buch folgen lassen, mit einem Quertitel: »Eyn newe kunstlich moetdelboech«, mit wiederum 48 Seiten[3]. Dafür hat er treffliche neue Entwürfe zeichnen lassen. Laubfriese, erheblich feinfühliger, als die des ersten Buches, eine Gruppe schöner Flächenmuster, größer und offener als die Gastels, mit wirkungsvollen Bandmotiven und Blumen, endlich Füllungen und Friese mit Frührenaissance-Ornamenten in Schattenriß. Das alles italienischem Geiste verwandt, doch, soweit wir bis jetzt sehen, selbständig; man hat als Erfinder Anton Woensam angesprochen[4]. Beide Bücher hat Quentel 1532 neu aufgelegt. Was er später herausgegeben hat (man kennt Modelbücher von 1544 und 1545) bringt allerlei Nachahmungen, besonders Mauresken, doch, wie es scheint, nichts nennenswert Eigenes. Abb. 101 Abb. 100

Auch der Ruhm zweier augsburger Verleger von Modelbüchern hat unter schärferem Lichte nicht gewonnen. Allerdings ist das »Formbüchlin«, das 1534 der Formschneider Johann Schwarzenberger gedruckt hat, das weitaus anmutigste Modelbuch der gesamten frühen Renaissance[5]. Auf schwarzen Friesen in weißer Zeichnung allerreifste, vollendet raumschöne Gefüge aus klassisch empfundenen, edel ge- Abb. 102

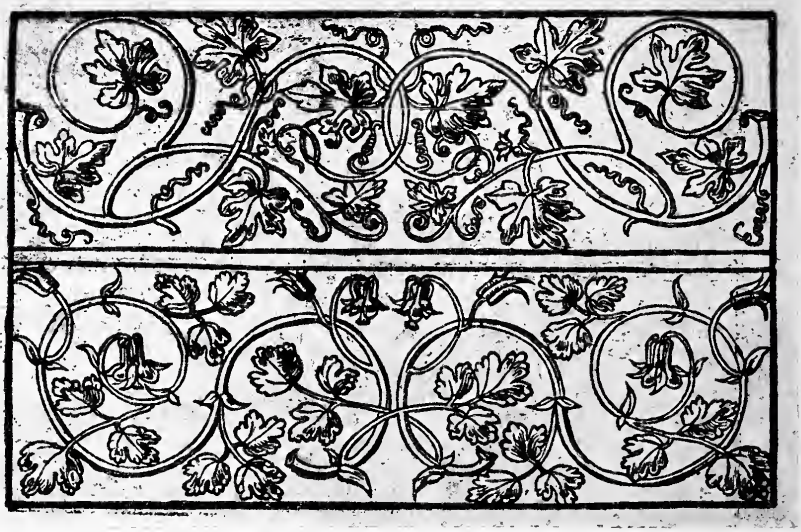


Abb. 101 Peter Quentel 9:14

schwungenen Ranken-, Laub- und Palmettenbildungen und wenigem Knotenwerk, hie und da von meisterlich gezeichnetem Getier durchspielt, bis in alle Winkel von einer wohldisziplinierten Phantasie ersonnen und mit feinem Stift auf den Stock gezeichnet. Dazwischen, breiter, derber, indes nicht unbedingt aus anderem Geiste, einige Borten mit einlegeartigen Mustern größeren Maßstabes. Beide Gruppen könnten wohl von einem Künstler augsburger Schule stammen, in die aus Italien so manche Anregung herüberflog. Doch ist es schwerlich Schwarzenberger selbst. Schon sein Titelblatt entspricht dem Inhalt nicht. Und leider hat er sich durch zwei weitere »Formenbüchlin« aus 1534 und 1535 nicht das beste Zeugnis ausgestellt. In beiden sind weder der Inhalt noch die Handschrift einheitlich. Ein gewissenhafter Untersucher[6] hat festgestellt, daß fast alles sich auf fremde Vorbilder stützt. Die Friese mit dunklen Ranken und Knotenwerk auf Netzgrund, auch Holbeinstichmuster und punktiert dargestellte Flächen gehen auf italienische Modelbücher oder auf unbekannte deutsche Vorlagen zurück; »welsche und maylandische Art« verspricht schon der Titel. Weiter gibt es Mauresken, meist Runde, wörtlich nach Italienern; endlich Umrißborten nach einem erst eben erschienenen Buch aus frankfurter Verlag. Einem solchen, alle Ecken auskehrenden Nachahmer kann man ein Meisterwerk, wie jenes erste Formbüchlein, als persönliche Leistung nicht zutrauen.

Leider scheint auch das sauber geschnittene »New Modelbuch auff die Welschen monier«, das Heinrich Steyner 1534 in Augsburg gedruckt hat[7], nicht aus eigenem, sondern aus fremdem Gut entstanden. Auch er will dem Titel zufolge Italienisches bringen. Das versucht er durch mehrere Gruppen von ganz verschiedenem Schlag. Als Reifstes klare, weiträumige Kreuzmuster mit einer Vorliebe für Knoten und mit einigen durchaus italienisch empfundenen Figurenbildern. Sie sind, wenn nicht alles trügt, Nachschnitte nach einem französischen Buche[8], das sogar die Erfinder dieser Muster nennt. Auch die zweite, größere Gruppe, Friese mit Rankenwerk und Figuren, wiederholt sich zumeist, besser ausgeführt, in einem anderen französischen Modelbuche[9]; wahrscheinlich liegt ein verlorenes deutsches Urbild zuGrunde.

Um so höher sind die Modelbücher einzuschätzen, die seit 1533 in Frankfurt der geachtete Buchverleger Christian Egenolff[10] und nach 1555 seine Erben veranlaßt haben. Auch in ihnen finden sich vereinzelte Nachschnitte nach Zeitgenossen. Aber im Ganzen tragen sie ein durchaus persönliches Gesicht[11]. Es sind Friese und Borten, Umrißzeichnungen oder seltener Schwarzmuster mit Knotenschlingungen, Laub- und Rankenwerk im Geschmack der Frührenaissance oder der naturfrohen Gotik sowie allerhand Anregungen leichterer Art. Nicht alle gleichwertig, die früheren weit lebendiger erfunden und besser geschnitten, in ihrer Gesamtheit aber eine der frischesten und originellsten Leistungen des deutschen Musterschnitts. Man wird versucht, für die ältere Gruppe den Meister zu suchen. In einer Borte stehen die Initialen N. R., wohl des Erfinders oder des Formschneiders. Man könnte fragen, ob nicht einiges Beste auf Hans Sebald Beham weist, der seit 1533 fast seine gesamte Bucharbeit in Egenolffs Dienst gestellt und mindestens einem dieser Bücher den Titelholzschnitt auf den Weg gegeben hat[12]. Ein achtbarer Fortsetzer der Gattung Egenolff ist der Monogrammist C K, der ein »New Modelbuch von vilen artigen und kunstreichen Mödeln« 1572 in Straßburg für Christian Müller gezeichnet hat. Abb. 103

Unter den Holzschnittbüchern der deutschen Spätzeit scheint das selbständigste das »New Künstlichs Modelbuch von allerhand artligen und gerechten Mödeln«, das bei B. Jobin in Straßburg 1579 und mehrmals später erschienen ist. Durchweg Flächenmuster »auff der Laden zu wircken« oder zu sticken, vergleichsweise groß in Maßstab und Auffassung, Ranken, Laub, einiges Knotenwerk, auch Wappen und Figuren; trotz mancher Anklänge an Vorgänger doch in der Hauptsache das Fremde zu eigener Art verarbeitend.

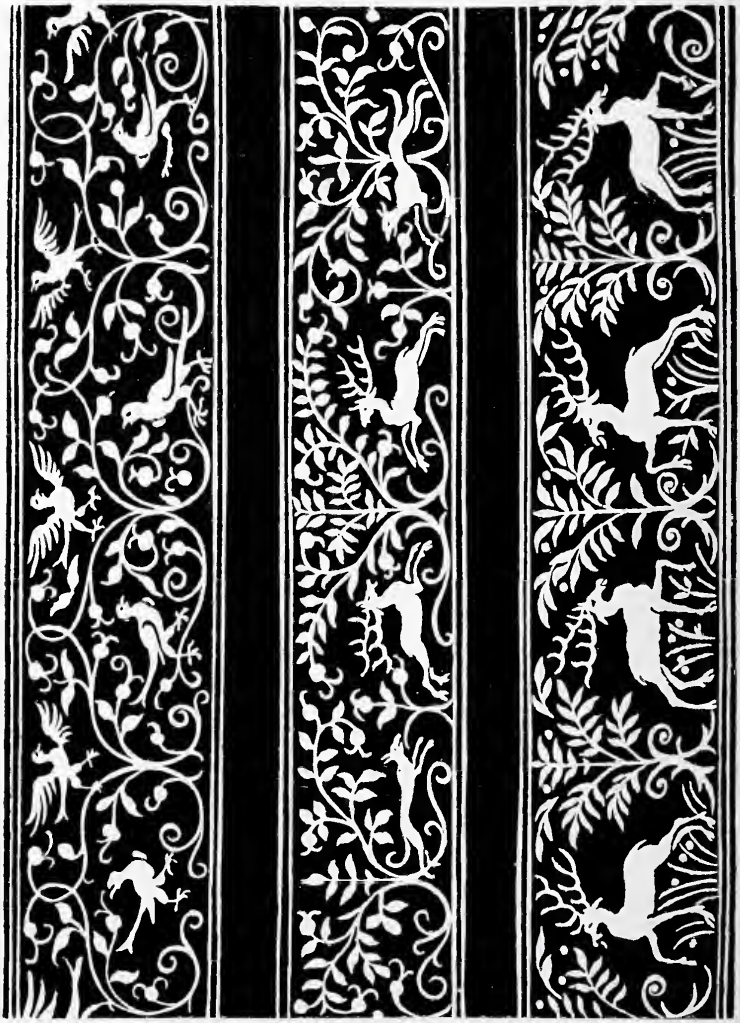


Abb. 102 Johann Schwarzenberger 10:14

Eine neue Wendung gibt den Modelbüchern erst gegen Ende des Jahrhunderts Hans Sibmacher in Nürnberg, dem wir schon als Gefäßzeichner begegneten. Er ist nicht Holzschneider und Verleger, sondern Radierer und Künstler. Er ersetzt die trockenen Holzstöcke durch Kupferplatten, auf denen seine gewandte Nadel zarte Wirkungen mit abgestuftem Tonwert zu erzielen weiß. Auch er bestimmt seine »lustigen Mödel« zum Nähen, Wirken und Sticken und füllt sie nach

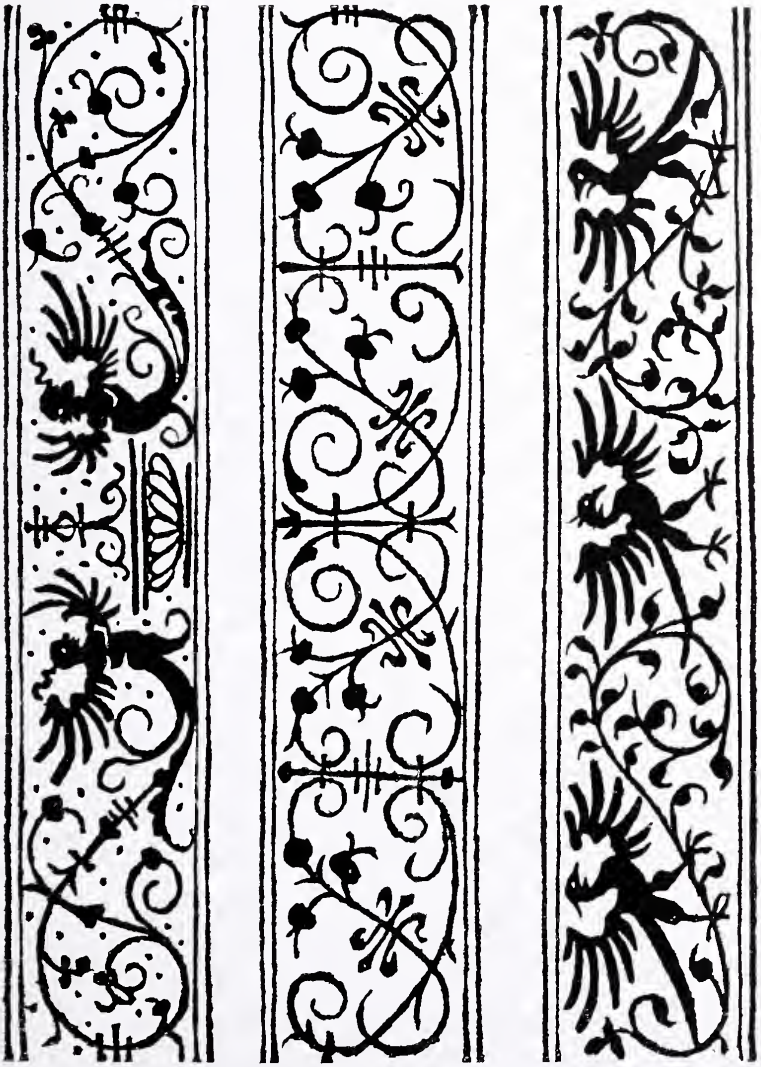


Abb. 103 Christian Egenolff 10:14

altem Brauch mit Flächenwerk, Gerank und friesartigen Reihungen. Gern fügt der erfahrene Wappenzeichner Schilder, heraldisches Getier Abb. 104
und auch Figuren ein. Als mutigste Neuerung reiht er den Wirk- und
Stickborten Spitzenmuster an, »ausgeschnidtene Mödel«, Friese und Abb. 98
Zacken, geometrisch gemustert, schwarz auf weiß und weiß auf schwarz dargestellt, die eigensten Spitzenmuster auf deutschem Boden. So bilden seine beiden Bücher einen Stolz der deutschen Werkkunst: das »Schön

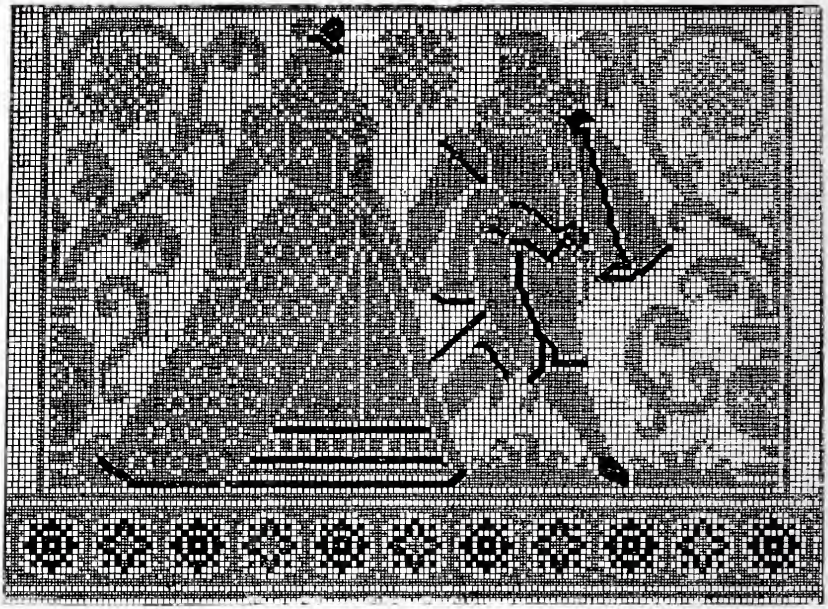


Abb. 104 Hans Sibmacher 4,5 : 10,5

neues Modelbuch« von 1597 und sein »Newes Modelbuch« von 1602, das er einer jungen Pfalzgräfin bei Rhein widmet[13]. Der Erfolg war groß; das beweisen die rasch folgenden Auflagen, Nachschnitte und Nachstiche.

Sibmacher hatte seinem zweiten Werk einige anmutige Entwürfe angefügt, die über das gebundene Gerüst des Leinengewebes hinaus sich in launigem Linienspiel ergingen, »von Gold zu sticken«, zierliche Ranken mit Blütenköpfen, wie auf seinen Gefäßen. Die deutschen Stickbücher klingen am Beginn des großen Krieges in einem höchst reizvollen Werke gleich freien Geistes aus. Der Verleger Henning Groß in Leipzig hat 1619 eine Sammlung unbeholfener Holzschnitte, die er zehn Jahre vorher großenteils einem Modelbuche des Wilhelm Hoffmann in Frankfurt hatte nachschneiden lassen, neu aufgelegt und von dem Radierer Andreas Bretschneider durch eine Reihe
Abb. 105 überraschend anmutiger Umrißradierungen ergänzen lassen[14]. Das Buch schließt an das Hoffmannsche Vorbild auch die Fassung des Titels an: »New Modelbüch Darinnen allerley Künstliche Viesirung und Muster artiger Züege Und Schöner Blummen«. Darin hat der flotte Zeichner mit seltenem Geschmack Vorbilder »auff Maler naht und Seidenstücker arbeit« für Kragen, Tücher, Hauben, Handschuhe u. a. geordnet, in leichtestem Kurvenfluß voll Blumen, Sinnbildern,

Getier und Menschengestalten. Es ist ein ermutigender Beleg für den Wert echter Künstlerkraft im Kunsthandwerk. Leider hat sich dieser geistvolle Gestalter sonst nur in flüchtigen Gebrauchsarbeiten betätigt. Mit ihm geht für das Musterwesen die frohe Arbeit der deutschen Friedensjahre zu Ende.

DIE STICKMUSTERVORLAGEN IN FRANKREICH sind unbedeutend. Zwar hatte der schon genannte Italiener Francesco Pellegrino (Pelegrin) in Paris 1530 sein treffliches Maureskenbuch, das erste seiner Art, vor allem für die Stickerei bestimmt, aber es ist ihm mehr um das Ornament im Allgemeinen als um das besondere Gewerk zu tun. Auch spätere Maureskenbücher zielen auf Nadelarbeit und nennen sich etwa »passements et moresques«, wie das des Ducerceau 1563. Für den Kreuzstich aber und die Bandwirkerei sind nur einige lyoner Verleger kurz nach 1530 mit knappen Heften eingetreten, die teilweise einschließlich ihres Titels deutsche Vorgänger kopieren. Vier davon sind neuerdings nachgebildet worden[15]: das erste (La fleur des patrons de lingerie), verlegt bei Claude Nourry dit le Prince, bringt Nachschnitte nach Quentel, die drei übrigen sind herausgegeben von seinem Nachfolger Pierre de Sainte Lucie. Von ihnen eines (Liure nouveau dict patrons de lingerie) nach Gastel. Das zweite, die »Patrons de diuerses manieres«, dem Steyner von 1534 ähnlich, mit einem Titelrahmen gänzlich deutscher Art, könnte ein verlorenes deutsches Original wiedergeben, auf das auch Steyner zurückgeht. Selbständig ist das vierte Heft, das als Teil des dritten erschienen ist mit dem Titel »Sensuyuent les Patrons de messire Antoine Belin, reclus de Saint Marcial de Lyon, Item plusieurs aultres beaulx patrons nouueaulx, qui ont este inuentez par frere Jehan Mayol, carme de Lyon«; die beiden Mönche haben sich in den großzügigen Flächenmustern und einigen geschickt verarbeiteten heiligen Gestalten als geschmackvolle Kunstliebhaber bewährt. Ein »Liure plaisant et utile«, das Dominicque de Celle aus Toulouse, in Italien wohnhaft, 1531 in Lyon hat schneiden und drucken lassen, scheint dagegen trotz des poetischen Lobspruchs auf dem Titel nach den Deutschen kopiert.

So ist die Ausbeute in Frankreich dürftig. Es ist zu bedauern, daß nicht ein so geistvoller Zeichner wie Geoffroy Tory, der Meister graziösesten, stickereimäßigen Buchzierates und Schreibwesens, sich in den Dienst auch der Nadelarbeit gestellt hat.

STICK- UND WIRKBÜCHER IN ITALIEN. Die Stickerei nach orientalischen Vorbildern, die Spitzenkunst und der italienische

Abb. 105 Andreas Bretschneider 16,5 : 28

Buchverlag hatten alle drei ihren Sitz in Venedig. Deshalb war dieses der gegebene Vorort auch für die Modelbücher. Ihre Anfänge sind nicht eben rühmlich. Die Verleger, durch die Deutschen auf diese Gattung geführt, wollten mehreren Zwecken zugleich dienen und vielerlei bringen ohne wesentlichen Aufwand an Künstlerlohn; sie haben daher die Deutschen zunächst unbedenklich geplündert, vor allem den Quentel. Soweit wir sehen, nutzen ihn schon 1528, im Jahre nach seiner ersten Ausgabe, zwei Bücher aus, das »Esemplario di lavori« des Verlegers Nicolo d'Aristotile detto il Zoppino, 1531 neu gedruckt[16], und die »Opera nuova« des Giovanantonio Tagliente, 1531 als »Esemplario nuovo« abermals herausgegeben[17]. Beide wollen, wie Tagliente sagt, die »Frauen nähen und sticken und jederman zeichnen lehren« und geben deshalb Flächenmuster und Borten nach Quentel, »maurische und arabische Knoten«, die man in Deutschland »venedigische Stern und Gewirck« nannte, endlich Buchstaben und Zeichenvorlagen mit Tieren, Mischgestalten, Gefäßen; seltsamerweise bringen beide zum Teil die gleichen Zeichnungen, wobei Zoppino der ursprünglichere scheint. Im Übrigen kopiert Zoppino Quentels Titelrahmen, ohne auch nur die kölner Wappen zu ändern, auch Blätter von Hopfer. Er bleibt auch in einem späteren Werke »Gli universali de i belli Recami«, 1537, fast durchweg Kopist.

Unter demselben Quentelschen Titelrahmen treten kurz darauf auch die vier Hefte des Verlegers Alessandro Paganino auf den Markt, mit den Titeln »Libro primo, secondo, terzo, quarto De rechami«[18]. Die beiden ersten geben Flächenmuster nach Quentels »Moetdelboech« von 1529; die Überschrift »Burato« vor der Vorrede des zweiten Heftes, das italienische Wort für ein Grundnetz, scheint auf die Gattung zu deuten. Auch die Blatt- und Blumenborten des Kölners erscheinen sowohl im Umriß wie als Schattenrisse. Zu eigenen, starken Schöpfungen, den ersten in Italien, erheben sich Heft 3 und 4: groß geschautes Gerank aus Laub- und Knotenwerk auf Friesen und Zipfeln, einmal im Umriß, ein zweites Mal in Schattenriß, wirksame Anregungen für Stickereien und andere Arbeiten verschiedener Art.

Die Werke der folgenden Jahrzehnte Stück für Stück zu besprechen wäre unmöglich, selbst wenn unser Raum reichte; denn manche sind nur dem Titel nach bekannt. Auch Verleger von Ruf, wie Giovanandrea Vavassore detto il Guadagnino, mischen unter das Eigene Kopien aller Art, so daß man ihnen selbst da mißtraut, wo man keine Quellen vor Augen hat. Überdies spielen die Auflagen in einander; ältere

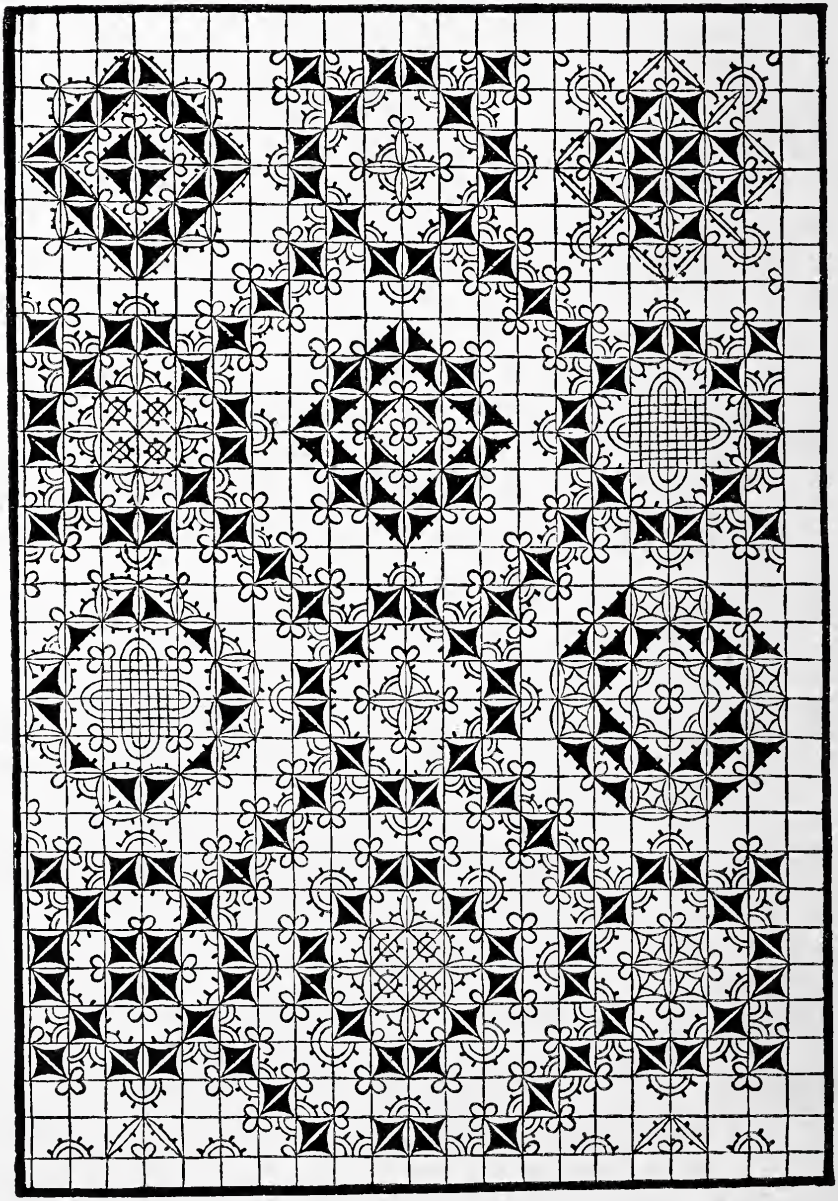


Abb. 106 Giovanni Andrea Vavassore 13,5:20

Holzstöcke werden noch nach Jahrzehnten unter anderem Titel und in anderem Verlage neu abgedruckt.

Nähere Prüfung verdienten verschiedene Gruppen von wirklich großräumigen Flächenmustern, offenbar auf italienischem Boden gewachsen. Solche finden sich z. B. in einem »Esemplario di lavori« des Vavassore, das vielleicht schon 1531 erschienen ist; andere als Erfindungen des talentvollen Domenico da Sera, der il Franciosino, der kleine Franzose, genannt wurde. Er hat 1546 durch Mathio Pagan in Venedig als »Opera nova«[19] ein Buch voll großer Entwürfe aus Ranken mit Blättern, verschlungenen Bändern, Blumenvasen und geometrischen Grundmustern drucken lassen. Muster verwandten, fast monumentalen Zuschnitts, gibt es in Werken der sechziger Jahre[20]. Domenico da Seras Erfindungen sind noch 1584 als »Livre de lingerie« in Paris mit einigen Beigaben von Jean Cousins Hand erschienen[21]; dort galt der Künstler hinwieder als Italiener. Diese Stick- und Wirkbücher hören in Italien mit dem 16. Jahrhundert auf.

SPITZENBÜCHER. In den Jahren, in denen die ersten Modelbücher erschienen, ist in Venedig die Spitzenkunst aufgekommen. Sie bedurfte bald eigener Vorlagen. Für die rasch sich erweiternden Techniken erfanden die Zeichner, Holzschneider und Verleger auch fortschreitend neue Darstellungsweisen. Nach diesen ordnen wir die uns bekannt gewordenen Bücher erstmalig in Gruppen, auf weitere Untersuchungen der Fachkennerinnen hoffend[22].

Für die Netzstickerei, das Filet (punto a tela), die früh aufkommende Begleiterin der eigentlichen Spitze, ließen sich schon die Flächenmuster der Wirkerei und des Kreuzstichs verwenden. Für solche durchbrochene Netzarbeit sind wahrscheinlich die zarten, nur durch Pünktchen im Netzgrund angedeuteten Muster bei Paganino um 1530 bestimmt. Die Spitze selber verwendete bekanntlich zuerst geometrische Formen in ausgefadeten oder ausgeschnittenen Durchbrüchen (punto tirato und tagliato) oder an frei genähtem Gerüst (reticella). Sie ließen sich durch einfache Linien mit wenigen dunkleren Akzenten darstellen: darauf zielt die früheste Gruppe der Spitzenbücher seit Anfang der vierziger Jahre. Das erste scheint der »Giardinetto novo di punti tagliati et gropposi« des Matthio Pagan, zuerst 1542, aufs Neue 1551 gedruckt, mit Streifen, größeren Flächen und einigen Runden; die wenigen anders gearteten, lockeren »gropposi« scheinen für Knüpf- oder Klöppelarbeit bestimmt, die damals schon geübt wurde. Ähnliche Muster, geräumiger entworfen, gibt Pagan 1544 als »Ornamento delle belle et virtuose donne« (spätere Ausgabe 1554) und 1546 als

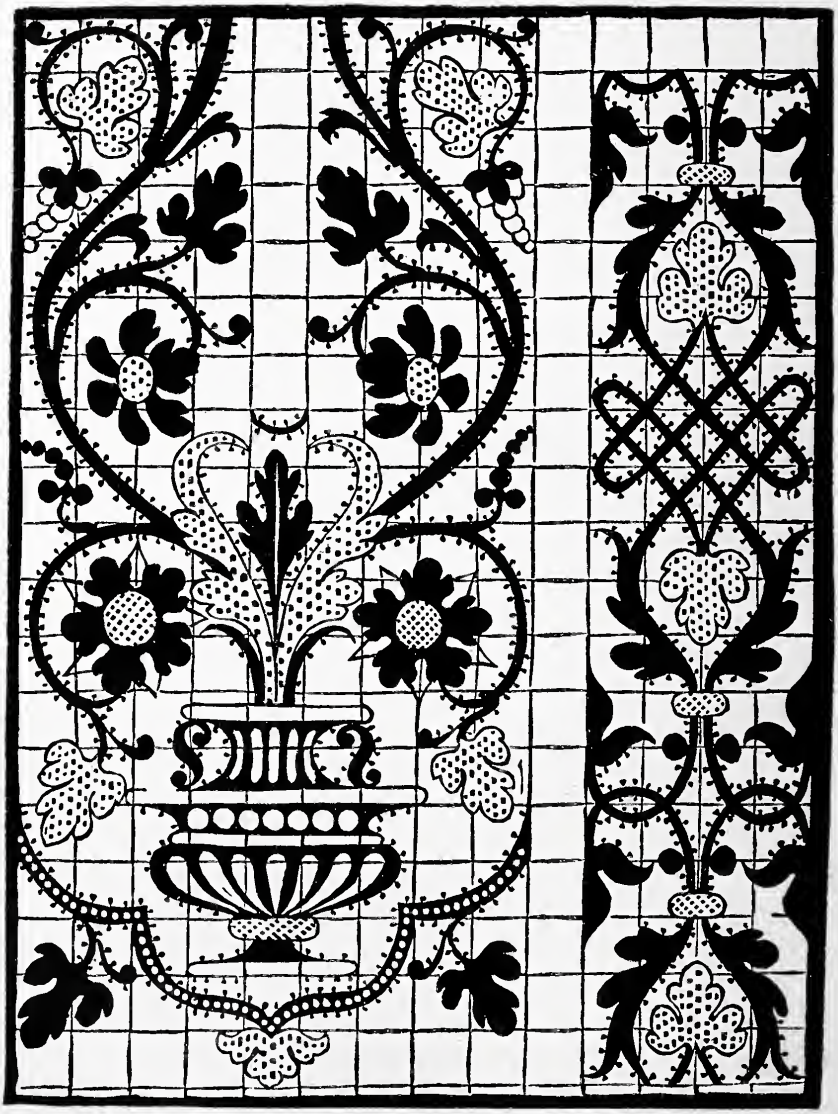


Abb. 107 Matthio Pagan 18:13

Teil der »Opera nova« des Domenico da Sera[23], 1550 auch Vavassore als »Esemplario novo intitulato Fontana de gli essenpi«. Abb. 106

Nach den gebundenen Formen nehmen die Näherinnen seit 1550 die freieren Ranken in Gebrauch, die Grundlage des fortab maßgeblichen punto in aria, anfänglich auch zur Füllung von Ausschnitten verwendet (punti tagliati a fogliami): stilisiertes oder natürliches Blattgerank, mit allerhand Figuren, zu mannigfachen, launigen Erfindungen verwoben. Hier war eine beweglichere, mehr malerische Zeichenart am Platze mit abgestuften Helligkeiten für die Flächen; das Netz darunter ist nur eine Hilfe zum Übertragen und etwaigen Vergrößern der Vorlage, wofür einst schon Paganino seinem ersten Heft eine Anweisung beigefügt hatte. Bahnbrecher scheint auch hier Matthio Pagan in »L'honesto essempio«, 1550[24]; er erweitert diese Muster 1558 in »La gloria et l'honore de ponti tagliati e ponti in aere«[25]; sie sind Abb. 107 wiederholt 1560 in »Il Monte, libro secondo« von G. A. Bindoni[26]. Größer und großzügiger gibt diese Gattung das Buch »Splendore delle virtuose giovani«, das 1552 bei Alessi, wahrscheinlich 1558 bei Foresto und 1563 in Neudruck bei Calepino erschienen ist. Noch 1591 stellt Aurelio Passerotti in Bologna auf diese Art die stattlichen Wappen und reizenden Einzelheiten seines »Libro di lavorieri« dar.

Indessen ließ sich der Zweck auch mit bescheideneren Mitteln erreichen, durch einfach schraffierte Flächen. Das versucht der Verleger Valgrigi in der »Corona delle mostre«, welche Calepino 1563 als »Lucidario di recami« neu verlegt hat. Ähnlich 1557 das erste Heft von »Il Monte«.

Die drei genannten Gattungen mischt der betriebsame Giovanni Ostaus in einem seiner hübschen Sammelwerke, der »La vera perfettione del desegno« von 1561. Eine freiere, vielseitig angeregte Phantasie und leichtere Hand besaß der Künstler, der 1558 die Borten in den »Bellezze de recami et disegni«[27] schwungvoll mit Laub und Maureskengerank nebst allerlei figürlichen Ausblühungen und Einschiebseln zierte.

Die Klöpplerinnen wußten die Nähspitzenmuster für ihre Technik umzudeuten. Doch ist auch ein Spezialwerk für ihre Kanten und anderen Besonderheiten herausgekommen, das Buch »Le pompe«, 1558 Abb. 108 und 1560 in zwei Teilen erschienen[28]. Höchst lehrreich, leider noch nicht als Ganzes veröffentlicht[29], ist ein Buch der Klöppelarbeit, 1561 oder 1562 bei Froschauer in Zürich verlegt: New Modelbuch allerley Gattungen Däntelschnür. Seine vielen Muster, von einem Meister R. M. selbständig gestaltet, geben außer der Zahl der Klöppel auch gute deut-

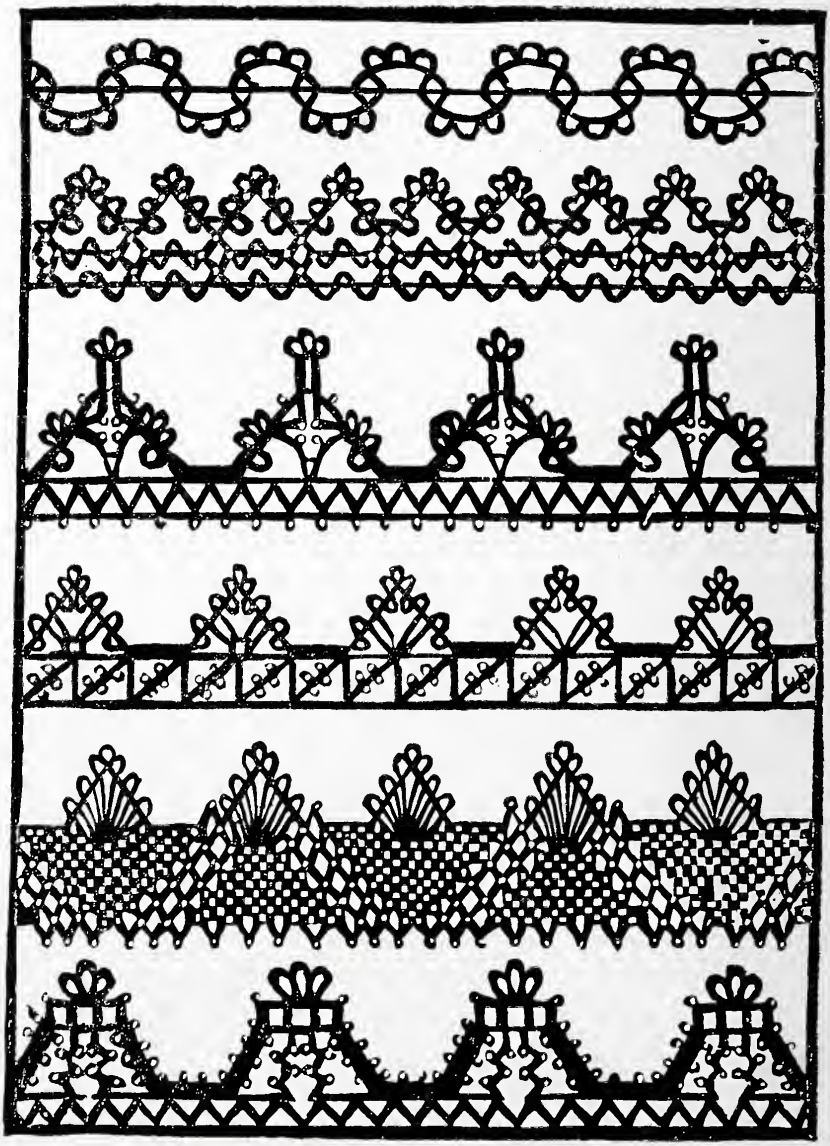


Abb. 108 Aus: Le pompe 17 : 12,5

sche Namen für die verwendeten Motive. In dem lehrreichen Text wird u. a. berichtet, daß die ersten Klöppelarbeiten aus Venedig 1536 eingeführt seien.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts ist man darauf verfallen, die Spitzen weiß auf schwarz wiederzugeben, was schon die Technik des Holzschnitts nahe legte. Bahnbrechend scheint der Venetianer Federigo Vinciolo gewesen zu sein, der in Paris 1587 seine oft wiederholten »Singuliers et nouveaux pourtraicts pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie« herausgab. Die Muster hat er teils in seiner Heimat gesammelt, teils selbst erfunden. Es sind zur Hälfte Vorlagen für freie Näharbeit, meist geometrisch, gern strahlenförmig; er nennt sie noch point coupé, obwohl, wie es scheint, nur die ganzen Flächen als herausgeschnitten gedacht sind, nicht aber, wie bei dem eigentlichen punto tagliato, die Einzelteile der Musterung. Im zweiten Buche etwas Neues: Abb. 109
weiträumige Zeichnungen für Netzstickerei (Filet), von bescheidenen Ornamenten und grottesken Anordnungen bis zu monumental erfaßten antikischen Gestalten.

Für jede der beiden Gattungen ist späterhin, von Vinciolo angeregt, in Frankreich ein eigenes, bemerkenswertes Werk erschienen. In geistreichem geometrischem Spiel, planvoll vom Einzelfeld zu Feldergruppen aufsteigend, hat Jacques Foillet in Mömpelgard (Montbeliard) 1598 eine deutsche und eine französische Ausgabe seiner »Nouveaux pourtraicts de point coupé et dantelles« veranstaltet[30]; die ersteren größere Einsatzflächen; die »dantelles«, die »gezahnten« Stücke, Kanten mit Abb. 110
Zacken, beide klar und reif ersonnen und meisterhaft geschnitten. Filetarbeiten, lacis, gibt dagegen 1603 »La pratique de l'aiguille«, die der Engländer Milord Matthias Mignerac, ein Kenner der Stickerei, dem Verleger le Clerc in Paris zur Verfügung gestellt hat: Figuren aller Art, biblisch, allegorisch, antikisch, Bäume, Vasen und Blumen im Zeitgeschmack; dazu einige geschickte Klöppelmuster.

Inzwischen war in Venedig das meistbenutzte aller Spitzenbücher erschienen. Cesare Vecellio, ein Verwandter Tizians, der Herausgeber des berühmten Trachtenbuches, hat mit seiner »Corona delle nobili et virtuose donne« zwar nicht das beste, aber das bekannteste Spitzenbuch ans Licht gebracht. Drei Hefte mit kleineren Mustern 1591, ein viertes (Gioiello) 1593[31], ergänzend in größerem Format ein fünftes Buch mit Entwürfen für die modisch gewordenen Brutzlatze[32], alles oft neu verlegt und im In- und Ausland nachgeschnitten, am unverschämtesten dreißig Jahre später in Venedig als angebliches Werk einer Lucretia Romana, die es nie gegeben hat[33]. Vecellio behandelt

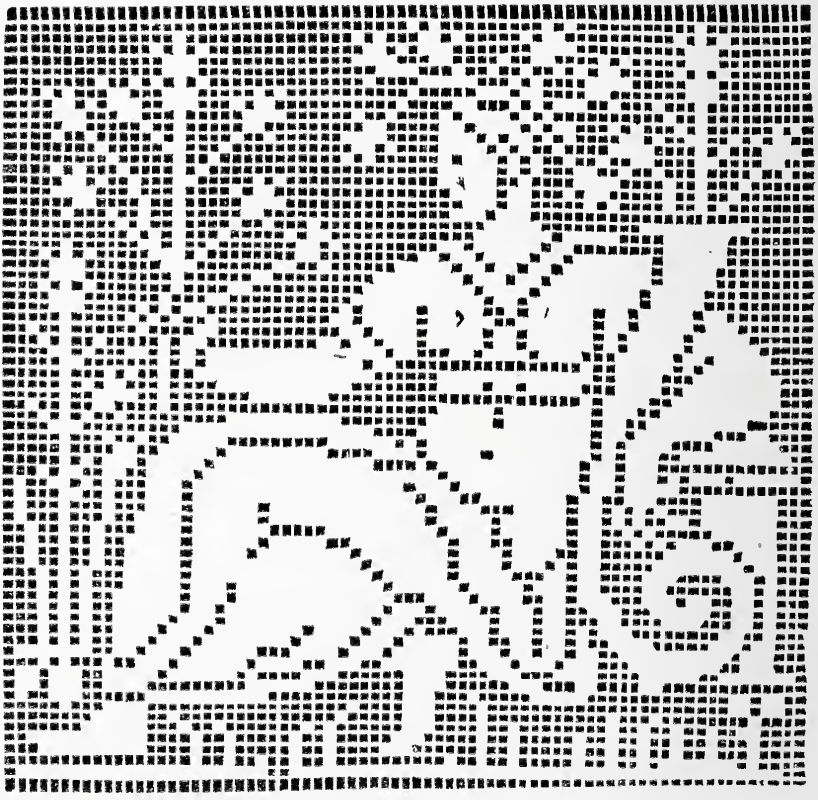


Abb. 109 Federigo Vinciolo 12,5 : 13

Abb. 111 vor allem die freie Nähspitze, punto in aria, und weiß für sie eine achtungswerte Fülle von Ornamenten nnd Figuren in eins zu stimmen, winzige »Röschen«, Blumen, Vögel, Jagdfriese, Amoretten, Gruppen von Musikgerät und vieles mehr. Alles ein wenig breit und flach, nicht durchweg selbständig, auch nicht eben virtuos geschnitten, aber frisch zupackend und ganz dazu angetan, die »vornehmen und kunstfertigen Damen« zu beschäftigen.

Unter Vecellios Nachfolgern verdient nur eine Frau, Elisabetta Catanea Parasole, in Rom erwähnt zu werden. Gestützt auf Vecellio und sonst Geläufiges, weiß sie in ihren vier Büchern (Studio delle virtuose dame 1597[34], Il Specchio 1598, Pretiosa gemma 1600[35] und Teatro 1616[36]) eine frisch anmutende Eigenart zu wahren. Besonders ist das Teatro ein Werk eigener Art: es vereint die verschiedenen Stichweisen

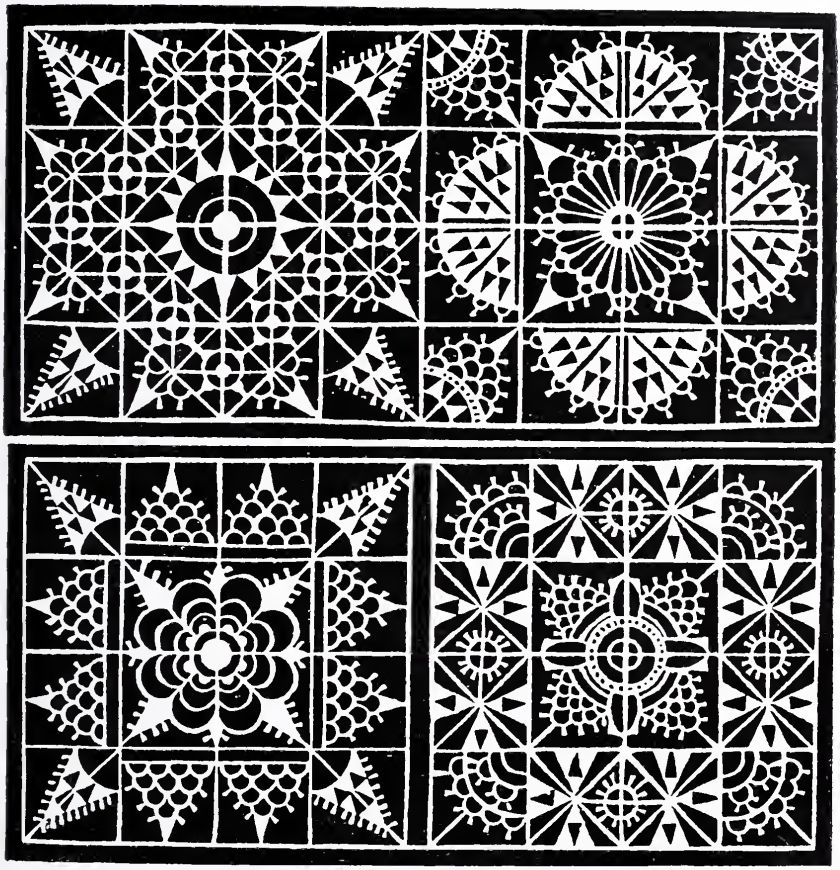


Abb. 110 Jacques Foillet 12,5 : 12,5

gern auf einem und demselben Gegenstand, z. B. breiten Klappkragen, und sondert sie trotzdem schärfer, als alle Vorgänger: die Nähspitze, geometrisch und gerankt, die Klöppelspitze, die Netzstickerei, den Abb. 112 Plattstich.

In Deutschland hat für Spitzen außer belanglosen Kopisten nur ein einziger Formschneider leidlich selbständig gearbeitet, Wilhelm Hoffmann in Frankfurt. Allerdings besteht auch sein »Newes vollkommenes Modelbuch« von 1604, erweitert 1607 als »Schön newes Modelbuch von 600 auserwählten Modeln«[37], zumeist aus Anregungen der eben genannten Meister. Doch beweist er nicht gewöhnlichen Geschmack und Erfindungslaune in dem »Gantz new Modelbuch kunstlicher und lustiger Visirung« von 1607[38], in dem er in der Technik der Spitzenzeichnung schwungvolle »Züge und Blumenwerck« auf Umlege-

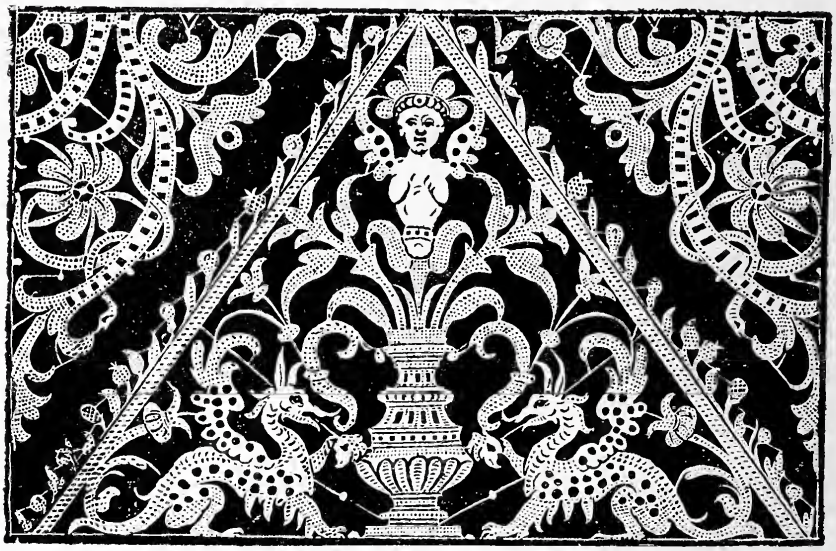


Abb. 111 Cesare Vecellio 9:14

kragen, »Überschläge«, zeichnet, allerdings für Stickerei bestimmt, nur die Zackenränder für Klöppelspitzen.

Als letzter Weg der Spitzenbücher sind endlich die Versuche zu verzeichnen, im Geiste der zeitgenössischen Buchkunst den Holzschnitt durch die Radierung zu ersetzen. Den Anfang hatte in Venedig 1596 Giacomo Franco gemacht (Nuova inventione)[39]. Sibmacher in Nürnberg war 1597 und 1602 gefolgt mit den ansprechenden geometrischen Spitzen in seinen beiden Stickmusterbüchern. Danach hat neben unbedeutenden Genossen ein Sticker in Siena, Bartolomeo Danieli, zwei sorgsame Folgen mit sonst nicht üblichen, halb naturalistischen, halb stilisierten Kragenrändern zum Stich gebracht, nicht nur in dunkler Zeichnung, sondern unter dem Einfluß der jüngsten Holzschnittmanier sogar zum Teil hell auf dunkel; die ältere »Fiore pretioso d'ogni virtu« von 1610 ist nachgestochen worden als »Libro di diversi disegni«. Die zweite Folge, das räumlich größte aller Musterbücher, ist als »Vari disegni di merletti« 1641 in Bologna erschienen. Die Muster sind schon dem Barockstil zuzurechnen. Mit ihnen erlischt die Literatur der Spitzenbücher. In Italien verlor die Spitzenkunst ihre bisherige Geltung; in Frankreich ward sie organisiert und von oben her mit Mustern versorgt. Aus den Modelbüchern verschwindet sie spurlos.

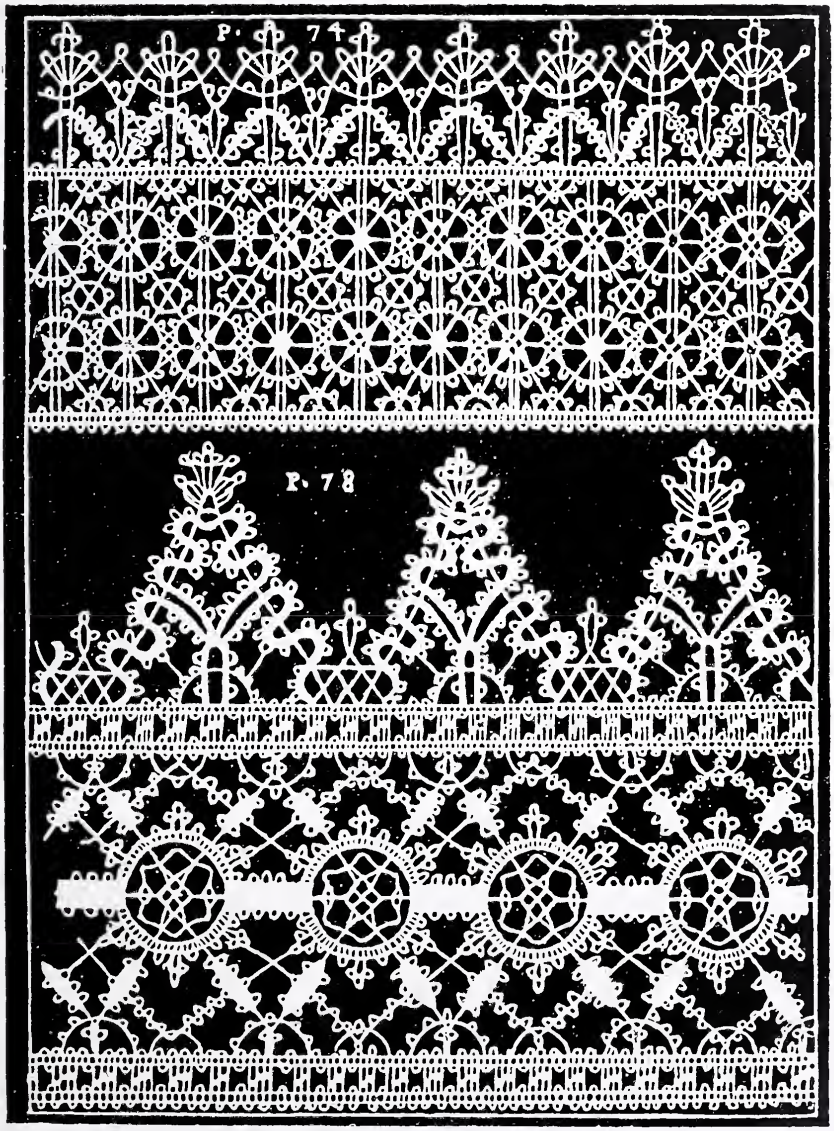


Abb. 112 Elisabetta Parasole 15:11

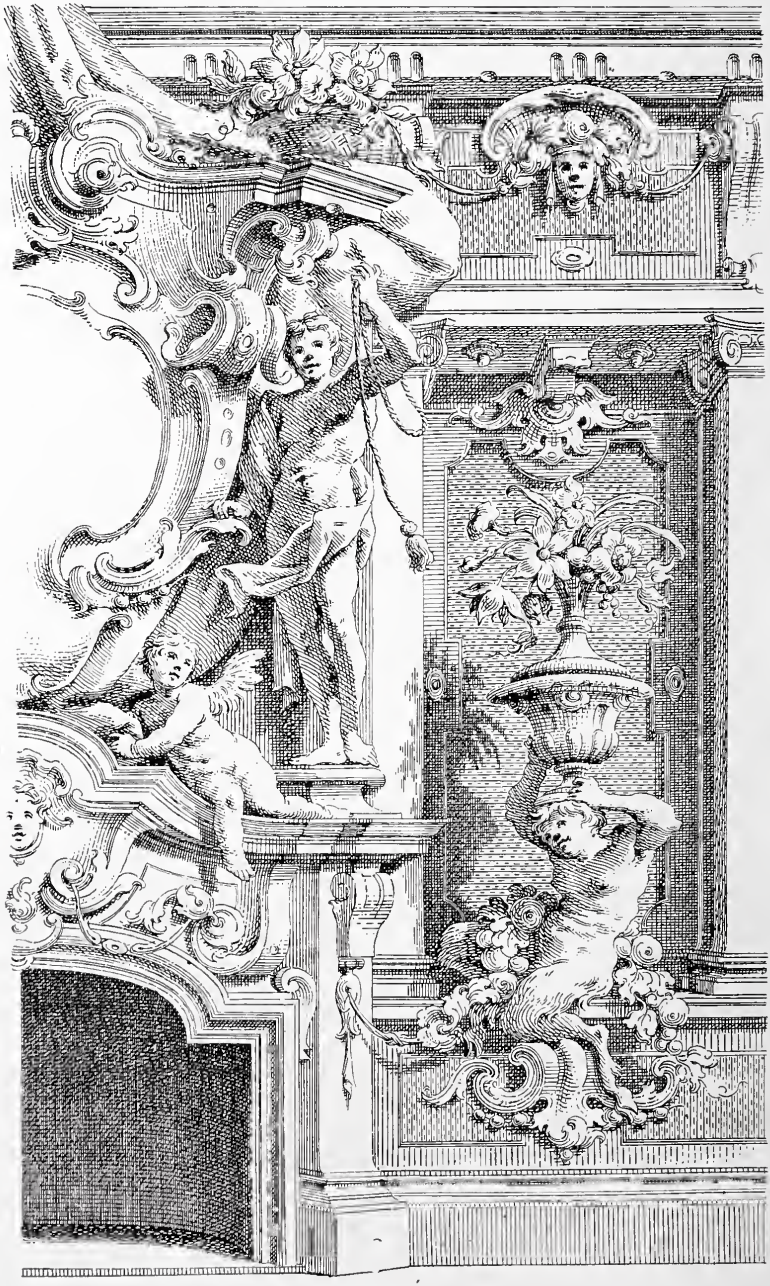


Abb. 113 Angelo Rosis 32:19

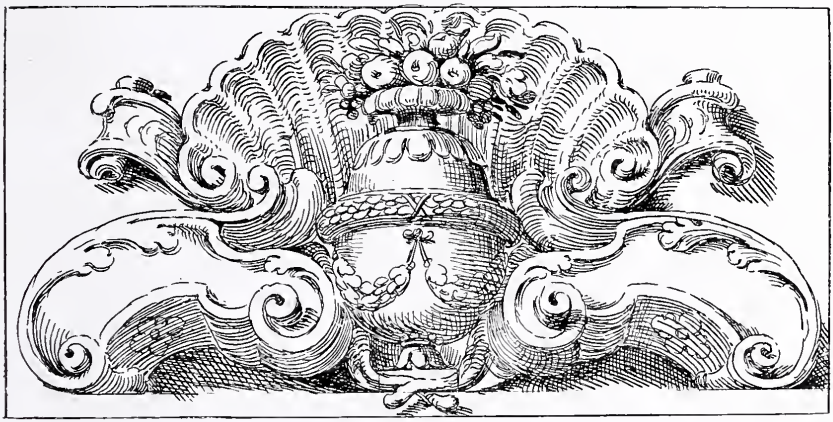


Abb. 114 Agostino Mitelli 8:16

DAS ITALIENISCHE BAROCK

Das feinstimmige Ornamentspiel der italienischen Frühzeit war schon während der Hochrenaissance vergröbert und den Bau- und Raumproblemen untergeordnet worden. Die Architekten des Barocks haben es zumeist den Spezialisten, den Wandmalern und Stuckbildnern, überlassen. Diese handfesten Virtuosen wußten ebenso, wie die Baumeister, ihre Phantasie aus eigenem Vorrat zu nähren und bedurften keiner gestochenen Vorlagen. Die Literatur an Entwürfen und Erfindungen reicht im italienischen Barock auf kaum einem einzigen Schaffensgebiete an die Fülle des Ausgeführten heran. Dagegen sind die Gebäude und Dekorationen der führenden Meister, die klassischen Vorbilder für die Heimischen und die Fremden, durch wirksame Aufnahmen weit verbreitet worden. Diese oft glänzenden Werke geben dem Ornamentstich des barocken Italiens sein Gesicht.

ORNAMENTE UND KLEINARCHITEKTUREN DER SPÄTRENAISSANCE UND DES FRÜHBAROCKS. Wir erinnern uns, daß es italienische Maler und Bildhauer gewesen sind, die nach 1530 in Fontainebleau den Rollwerksstil geschaffen haben. Von französischem Boden, nicht von ihrer Heimat aus verbreiten sie den Gewinn auch durch den Grabstichel und die Radiernadel. Aus Italien selbst läßt sich nur ganz vereinzelt ein ärmlicher Nachklang hören, wie etwa in zwei flüchtigen Folgen des Andrea Meldolla genannt Schiavone (1522—1582), Rahmungen um Bilder und Büsten. Was die Erben der rafaelischen Dekorationen in freilich derberer Tonart auf Wand und Decke malten, ist günstigenfalls nachträglich durch Stiche bekannt gemacht worden, wie noch 1789 die reizvollen Arbeiten des

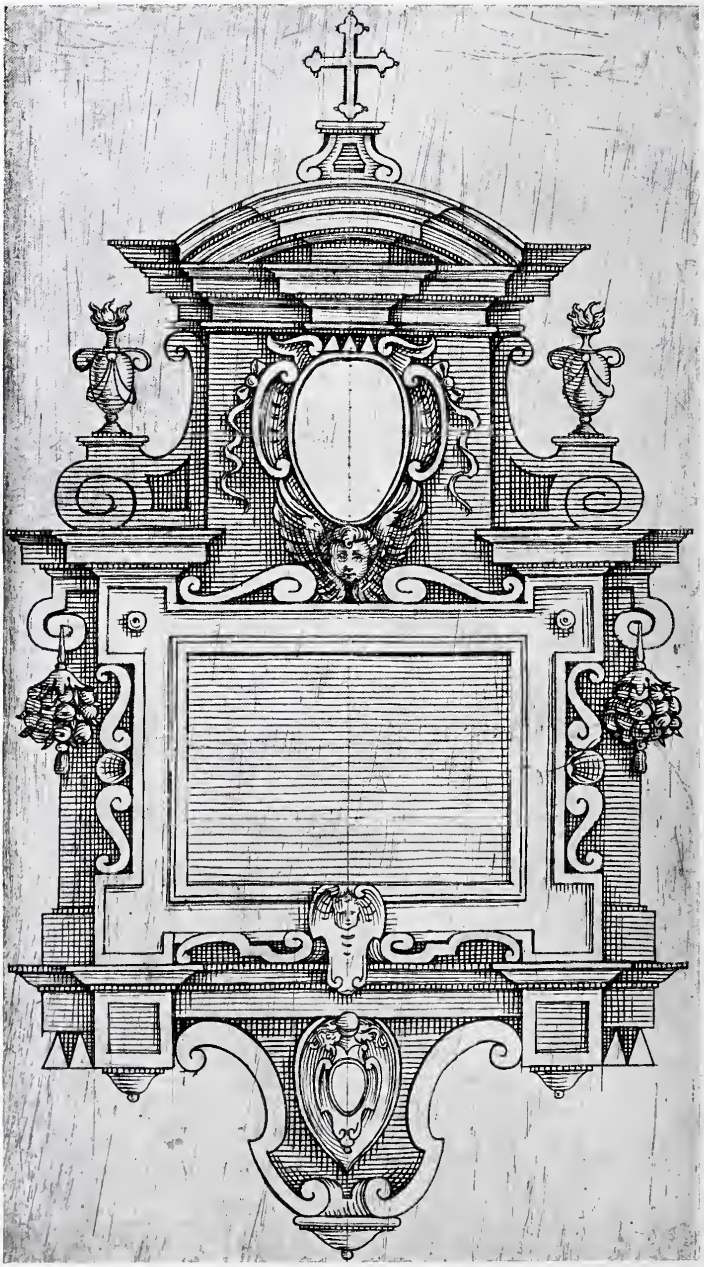


Abb. 115 Bernardino Radi 24,5 : 13,5

Poccetti und seiner florentinischen Genossen in dem hübschen Werke des Carlo Lasinio, Ornati presi da graffiti e pitture antiche esistenti in Firenze. Man ahnt die stürmische Leidenschaft jener Könige des Pinsels in einigen gleichzeitigen, saftig radierten Grotteskenblättern des Antonio Tempesta aus Florenz, den Jahreszeiten von 1592 und einer Folge »Esemplare del disegno« von 1609. Eine Reihe anmutiger, schlanker Zierschilder mit weichem, noch nicht eigentlich verknorpeltem Rollwerk hat um 1620 nach Bernardo Castello der tüchtige Camillo Congio (Cunghi) gestochen.

Etwas lebhafter scheint die Nachfrage nach Vorlagen für Kleinwerke der Architektur gewesen zu sein. Doch haben sich auch dafür nicht die Führer, sondern nur unberühmte Kräfte eingesetzt. Als entschlossenster Gestalter Bernardino Radi aus Cortona, der die Bauformen und Zieraten seiner Zeit sicher beherrscht und kühn ineinander zu fügen weiß: verkröpfte Gesimse, gebrochene und geschweifte Giebel, kräftige Rahmen und zwischen ihnen Voluten, Zierschilder, Engelköpfe u. a. Um 1619 sind nach ihm in Rom mehrere breit und klar gestochene Folgen unter verschiedenen Titeln erschienen, Abb. 115
Portale, Grabmäler, Altäre; zwei spätere Hefte mit Zierschildern fallen schon ins Ungeschlachte. Ein Widerspiel zu diesem mutigen Könner ist der ehrenwerte Holzschnitzer Giovanni Battista Montano aus Mailand, der 1621 in Rom bei seinem Tode allerhand Zeichnungen hinterließ, die der Architekt G. B. Soria in den folgenden Jahren in mehreren Büchern andachtsvoll herausgegeben hat. Der biedere Handwerksmeister, durch seinen Beruf mit Altären, Tabernakeln, Epitaphien vertraut, wagt sich nicht nur an diese, sondern auch an Grund- und Aufrisse von Kirchen nach Art vermeintlich antiker Tempel und an ein Architekturbuch; alles gut gemeint, aber herzlich nüchtern und spießbürgerlich. In den Werkstätten waren seine Entwürfe gern gesehen, denn noch 1684 hat der Verleger Giovanni Battista Rossi sie zu einem dicken Bande vereinigt.

Mit dieser noch gemessenen Tonart fand das italienische Barock unter dem jungen Ludwig XIII in Frankreich Gehör. Von zwei Brüdern, den Wasseringenieuren Francini aus Florenz, hat in Paris Tommaso durch die tüchtigen Stecher M. Lasne und A. Bosse 1622 bis 1624 eine Serie von Brunnen und Grotten auf den Markt gebracht, Alessandro 1631 durch Tavernier ein stattliches »Livre d'architecture contenant plusieurs portiques«. Beide als Nichtkünstler etwas befangen und papieren; Architektur und Ornament nicht völlig im Einklang. Aber den Franzosen waren sie willkommene Anreger.

In Italien selber setzte unterdes das vollere Orchester der reifen Barockzeit ein. Zwei Nachläufer aus entlegeneren Kunststätten seien als Abschluß der älteren Stufe genannt: Oratio Perucci in Reggio, dessen breit und kräftig gezeichnete »Porte d'architettura rustica« nach seinem Tode 1634 sein Sohn herausgegeben hat, und mit seiner schon bewegteren Ornamentik der Bologneser Domenico Borboni in den Toren, Kaminen, Gräbern und Altären seiner »Architectura«, die 1647 in Venedig erschien.

DAS ORNAMENT DES REIFEN BAROCKS. In den rauschenden Akkorden der jungen Fortissimo-Architektur erstickten die zarteren Begleittöne des Ornaments. Es zog sich zurück auf die unvermeidliche Akanthusranke und die Kartusche. Für jene fanden sich immer wieder dienstbeflissene Darsteller, zunächst lockerer und spielender als früher. So in den Jahren nach 1600 Ludovici Scalzi und P. A. Prisco, später Bartolomeo d'Agnelli. Immer mehr wich die wunderbar abstufende Reliefkunst der einstigen Marmorplastiker dem verwaschenen, breiigen Teigwesen der Stuckarbeiter. Für dieses fanden sich gegen 1630 auch Vorlagenstecher. Polifilo Giancarli in Venedig, dort Zancarli geschrieben, hat lange, schmale Friese und Hochfüllungen erfunden, je eine Folge unter demselben Titel (Disegni varij), von der leichten Nadel des Odoardo Fialetti gewandt radiert. Die Füllungen sind 1628 in Rom kopiert worden: volle Ranken, von Kindern, Mischgestalten und Tieren geschickt durchspielt.

Die hohe Schule dekorativer Erfindung war auch für das Ornament die Theater- und Prospektmalerei. Aus ihr gingen in Bologna schon vor den Bibiena einige begabte Köpfe hervor. Voran Agostino Mitelli, 1609 geboren, 1660 als angesehener Kulissenmaler in Madrid gestorben. Ihn hat im Ornamentstich besonders die Kartusche beschäftigt, vielfältig umrissen und weich geschmiegt, gerade und schief, im Bunde mit verquellendem Laub, mit Masken und Figuren, ausgeweitet zu Füllrahmen, Aufsätzen, Sockeln, in stets geistreichen und
Abb. 114 taktvollen Kombinationen. Die stattlichste Folge stammt aus dem Jahre 1636; eine zweite bringt kleinere Zierschilder, eine dritte fügt auch Wappen hinzu. Die »Freggi dell' architettura«, Pilaster aus Kandelabern und Gehängen, halten sich an die ehrwürdigen Rhythmen der Renaissance. Eine bunte Auswahl seiner genialen Skizzen, von denen die berliner Ornamentstichsammlung viele Originale besitzt, hat nach seinem Tode sein Sohn Giuseppe Maria, der verwegene Zeichner von Karikaturen und einem »Traumalphabet«, als »Disegni ed abozzi« ein wenig leichthin radiert.

Aus Mitellis Kreis hat später sein Fachgenosse Domenico Santi, geboren 1621, ähnliche Einzelheiten in gleichem Plauderton vorgetragen (Daten 1683 und 1695), unterstützt durch die Radiernadel des flotten Carlo Buffagnotti, der gelegentlich auch selber erfindet. Als höchst ernst gerichteter Charakter spricht dagegen der tüchtige Francesco Bedeschini in Aquila an. Er hat aus Rom und anderen Kunstzentren eine ungewöhnlich strenge und reife Auffassung für plastischen Bauzierat heimgebracht und weiß um 1688 seine Kartuschen in Friesen und Bogenfüllungen mit straffem Akanthus zu eigenwilligen, monumental anmutenden Gebilden zu verflechten. Wir kennen mindestens fünf seiner seltenen Folgen.

Streng genommen hat Italien dem Ornamentstich in fast dreihundert Jahren nur eine einzige vollwichtige Persönlichkeit gestellt, den Radierer Stefano della Bella aus Florenz[1], 1610—1664, den Nachfolger des Callot, den liebenswürdigen Schöpfer von über tausend meist figürlichen Blättern, darunter Ansichten, Festberichten, Wappen, Titeln, Kartenspielen. Er sieht das Weltwirrwesen offenen und heiteren Auges und weiß von seinen Erlebnissen mit der Beredsamkeit eines Dickens zu erzählen. Und gleich sieghaft unbefangen fügt er, wie traumwandelnd, das scheinbar Unvereinbare zu ornamentalen Harmonien in einander: Kartuschen und Getier, Ranken und Menschengestalten, übermütige Satyrn und unheimliche Gerippe, wie seine Einfälle es ihm eben zutragen. Er selbst nennt seine Folgen gern Capricci. Diese Seite seines beweglichen Talents wußten am besten die Verleger in Paris zu nutzen, wo er von 1639 bis 1650 gelebt hat. Dort radierte er 1646 als die größte seiner acht Ornamentfolgen und als die schönsten seiner etwa achzig Blätter die »Raccolta di varii capricii«; in ihr führen Abb. 117 die Halbfiguren und Kinder, die Tiere und Laubzüge zwischen und mit den Zungen und Rollen der Zierschilder ein unterhaltsames, fröhliches Spiel. Weiche Kartuschen, hoch und breit, Schilder mit Sinnbildern des Todes, Laubfriese voll Kampf und Jagd, Hochfüllungen, Abb. 118 Trophäen und Vasen von bald überbarocken bald peinlich strengen Umrissen, als lebte ihr Schöpfer zwischen Rokoko und Klassizismus: das alles bildet besondere Folgen in zartester Darstellung. Man spürt, daß Bella einst als Goldschmied begonnen hat und ein Meister geistvoller Handzeichnung geblieben ist. Er ist einer der fähigsten und anmutigsten Ornamentschöpfer aller Zeiten.

Allerdings blieben die Ornamente des Stefano della Bella nur Anregungen eines Freundes der Werkkunst. An Bau, Wand und Decke unterwarfen auch die Gewerke mit ihren Einzelheiten sich dem Willen

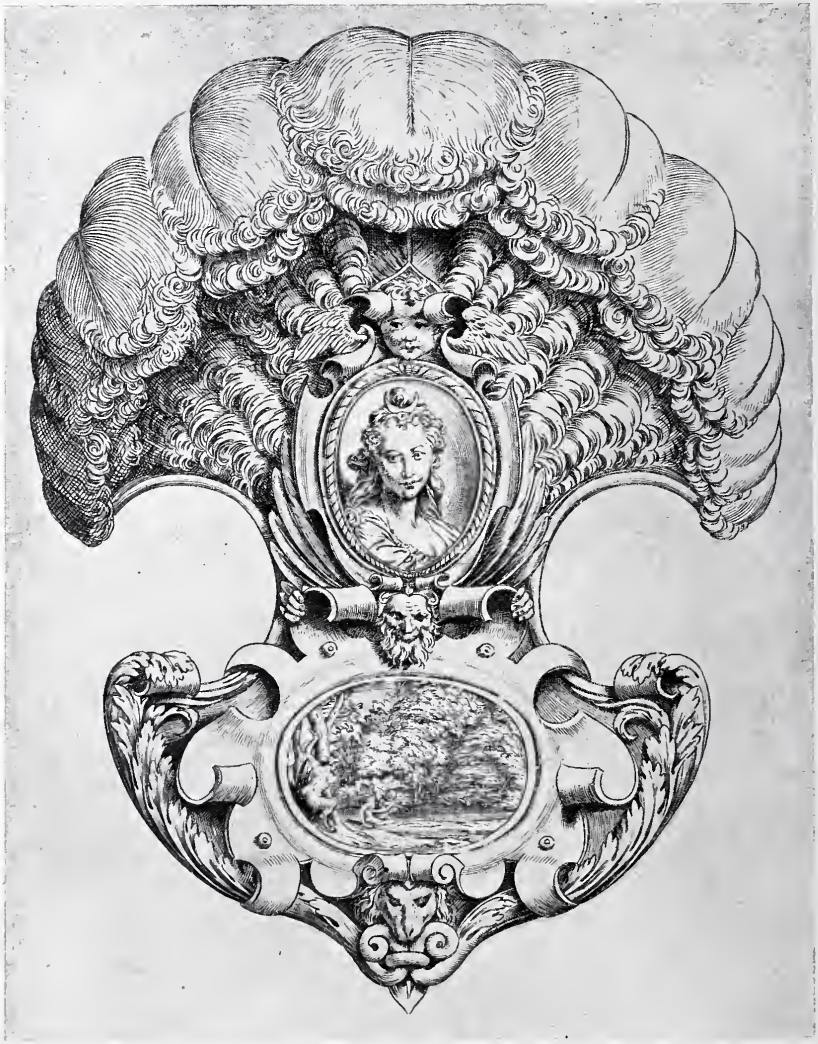


Abb. 116 Agostino Carracci 30:23

der großen Führer und den durch sie gesteuerten Kursen. Unter der Faust der Bernini und Boromini wurden die Bauzieraten allem Gefälligen abhold und hatten teil an der gewaltsamen Monumentalität der Zeit. Die klugen Verleger wußten wohl, weshalb sie die riesigen Wappenschilder und Ziervasen der Papstbauten und Adelspaläste aufnehmen und eindrucksvoll stechen ließen; den auf dem Werkplatz gemeißelten Vorbildern kam kein Stubenkünstler gleich. So entstand 1713 das Werk des Lorenzo Filippo Rossi, Raccolta di vasi e di targhe; so erschien zuerst 1715, später 1732 die »Raccolta di targhe fatte da professori primari in Roma« von D. Filippo Juvarra.

Doch auch die zwingenden Charaktere der großen Zeit des Barocks entgingen nicht dem Künstlerloos, daß ihr Erbe von den Urenkeln ins Kleinliche umgedeutet wurde, zumal abseits von Rom und unter den Verführungen des Auslandes. Die Stuckdecken, die Carlo Maria Pozzi 1708 in Fulda stechen ließ (Artis sculptoriae paradigmata), sind mit ihrem beweglichen Rahmenwerk und spielenden Amoretten ohne sieghaften Schwung. Vom Ausland her schmeichelte sich bald auch das Rokoko, das verwöhnte Kind der Innenkunst, bei den einst so herben Italienern ein. Wenn Gaetano Chiaveri, der geistvolle Meister der Hofkirche in Dresden, dort 1743 und 1744 zwei Bände mit Portalen stechen läßt, »Ornamenti diversi di porte e finestre«, so sind die Massen und Linien gegen das römische Hochbarock schon fast unmännlich verzärtelt. Vor allem ist Venedig die Einbruchspforte des weicheren, malerisch empfundenen Geschmacks. Dort erscheinen mit gewagten Schnörkeln bürgerliche Kamine von einem Giorgio Fossati (Varij disegni de camini de gabinetti), dort 1743 eine Folge von Stuckdecken mit ausgreifenden Régence-Motiven von Joseph Garovi (Raccolta de soffitti) und 1747 als glänzende Probe der noch ungebrochenen Spiellust nach Skizzen des Dekorationsmalers Angelo Rosis eine »Racolta di vari schizi«, größere und kleinere Motive für Wände, Abb. 113
Decken und Kulissen aus sprühender Phantasie und sicherer Hand, 1753 in London neu verlegt. In London hat auch der Maler Gaetano Brunetti 1736 ein anmutiges Buch »Sixty different sorts of ornaments« radiert, Bei- und Kleinwerk nebst einigen Möbeln, voll persönlicher Bewegung und ansprechendem Geschmack; Italiener solchen Schlages sind gerade in England willkommen gewesen.

GERÄTE UND GEFÄSSE. Auch dem Haus- und Kirchengerät und den für beide tätigen Gewerken sind im italienischen Barock nur vereinzelte Vorlagenschöpfer zu Hilfe gekommen. Nirgend ein Bahnbrecher, nirgend eine Gruppe oder Schule, wie überall im Norden;

Abb. 117 Stefano della Bella 22:15,5

bestenfalls ein einsamer Handwerksmeister, der selber zur Radiernadel greift oder einen Stecher zu gewinnen weiß; fast alles Silberschmiede. Ein solcher war 1632 Jacomo Laurentiani in Rom mit seiner großen, eigenhändigen Folge »Opere per argentieri ed altri«, ein wenig handwerksmäßig befangen, in den noch leidlich gebändigten Formen des erst werdenden Hochbarocks: Kirchengeräte, Reliquiarien, Kelche und dergleichen, vorwiegend in Silber auszuführen. Stürmischere, südlichere Luft weht durch das geräumige, äußerst seltene Heft des Orazio Scoppa in Neapel, 1642 und 1643 einem Borgia gewidmet. Die Verhältnisse gewagter, der Zierat schnörkelhaft und doch eine erfrischend mannhafte Gesinnung: Silbergerät für die Kirche, die Tafel und sonstiges Prunkwerk. Eine peinlich gewissenhafte Publikation hat der bejahrte Silberschmied des apostolischen Palastes Giovanni Giardini († 1722) 1714 in zwei Bänden von dem gediegenen Joseph Limpach stechen lassen, »Disegni diversi«, noch 1750 als »Promptuarium artis argentariae« neu aufgelegt. »Zum eigenen Studium und zur Schulung der Jugend« erscheinen hier unter dem Schutze Seiner Heiligkeit kraftvolle, echt barocke Kirchengeräte aller Art und in Abb. 119
einem zweiten, der Zeichenakademie gewidmeten Bande das Weltgerät, das im päpstlichen Rom neben dem Heiligsten sein Recht behauptete: Silbertische, Leuchter, Räucherbecken, Gefäße, bis zu den Kaffeegeschirren, die eben auch bei den geistlichen Herren in Gebrauch kamen.

Gleichzeitig mit Giardini im Zeichen üppigster Barocklaune hat auch ein Juwelier in Rom den modischen Diamantenschmuck zu strotzenden und strahlenden Erfindungen zu steigern gewußt, Carlo Ciampoli aus Ancona. Seine »Adornamenti di gioie« von 1711 durchwuchern nicht nur die Anhänger und Schmucksträuße, sondern auch den Degen, die Krone und die Bischofsmütze mit ins Kraut geschossenem Akanthus und übermütigem Rollwerk. Dagegen bändigt der Norden auch den geborenen Italiener: Joan Battista Grondoni gibt um 1715 in Brüssel zwei Schmuckbücher sehr gemäßigten, gefälligen und mannigfachen Inhalts heraus. Später hat auch das Rokoko italienische Erfinder gereizt. Um 1744 noch zaghaft Albino; um 1751 ein frisch zugreifender Venezianer, der sich hinter seinen Eingangsbuchstaben D. M. T. verbirgt, ein begabter Gestalter, obwohl er selber an sich zu zweifeln scheint, da er den Spruch voranstellt: »sè alcun crede inventar, certo sì sbaglia«; um 1757 abermals ein Monogrammist, C. L., in großem Maßstabe.

Man sollte meinen, daß besonders die Holzbildhauer und Tischler nach Mustern für die schreinermäßige Abart des Akanthus ver-

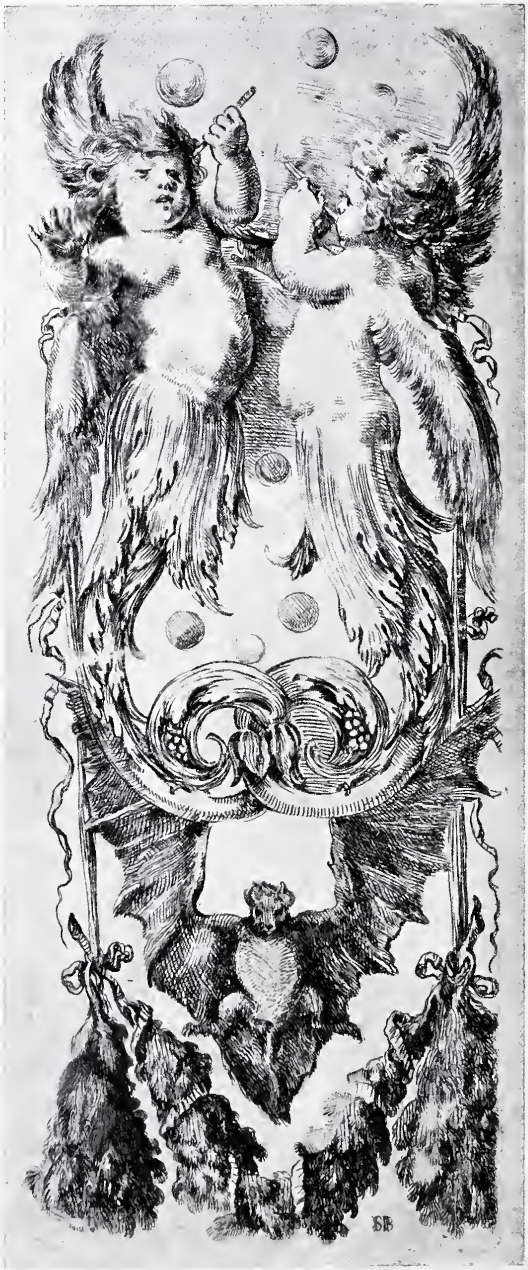


Abb. 118 Stefano della Bella 16:6

langt hätten, die gegen 1700 von Italien aus besonders nach Deutschland übergegriffen hat, die dick geschwollenen Ranken mit den eckigen Kerben, wie sie in Haus und Kirche alles Holzwerk überwucherten. Aber auch hier nur spärliche Versuche, mit Rom als Mittelpunkt. Hier radierte 1698 Filippo Passarini seine »Nuove inventioni d'ornamenti, d'architettura et d'intagli diversi« für Silberschmiede und Schnitzer, heilig und profan: Altäre, Kandelaber, Tische, Rahmen und besonders Wagen, wie sie in dem römischen Schaugepränge damals Abb. 120 am Alltag und bei Festen aufzogen, wofür sich aus der großen Literatur der Feierlichkeiten viele Belege bringen ließen. Die straffe Zucht der großen Baumeister reicht freilich in diese sorglosen Ergüsse der Werkstattsphantasie nicht hinein.

DIE BAUKUNST. Auch die Architektur des italienischen Barocks kann man durch die Stiche und Bücher nur lückenhaft kennen lernen. Auch hier ist alles zufällig. Man wird es uns um so eher nachsehen, wenn wir nicht jede Einzelpublikation nennen können, sondern nur die hoffentlich wichtigsten Beispiele[2].

Die theoretischen Grundlagen hatten die großen Schriftsteller der Hochrenaissance festgelegt; Serlio, Vignola und Palladio sind auch weiterhin maßgebend und immer aufs Neue aufgelegt worden. Unter ihrem Einfluß bearbeitet 1590 Giovanni Antonio Rusconi den Vitruv und schreibt 1615 Vincenzo Scamozzi seine einflußreiche »Idea della architettura universale« mit ihren sorgfältigen Berechnungen der antiken Proportionen. Bald aber schrumpfen die Lehrbücher zu bürgerlichen Handbüchern zusammen unter den Titeln »Architettura civile« oder »Architetto pratico«. Selbst die Säulenordnungen werden nur selten in eindrucksvollen Abmessungen gezeichnet und so sauber gestochen, wie etwa 1744 in Rom in »I tre ordini d'architettura« des Pater Neralco oder 1768 in Neapel in der »Architettura« des Mario Gioffredo.

Auch Publikationen über einzelne Meister gibt es wenig. Über Francesco Boromino (1599—1667) hat 1720 Sebastiano Giannini in Rom ein Foliowerk unter dem anspruchsvollen Titel »Opus architectonicum Francisci Borromini« herausgebracht. Es beruht auf Zeichnungen nebst einem Rechenschaftsbericht, die einst der Meister selbst zur Veröffentlichung vorbereitet hatte, und betrifft nur zwei seiner Bauten, das Oratorium des San Filippo Neri und die Kirche S. Ivo in der Sapienza. Auch die eigenartigen, auf mathematische Grübeleien und mönchische Stimmungen gegründeten, zugleich tiefen und hochfliegenden architektonischen und dekorativen Phantasien des Theatiner-

mönchs Guarino Guarini in Turin (1624—1683) sind 1668 zunächst ohne Text in recht unzulänglichen Stichen gedruckt und erst 1737 als »Architettura civile opera postuma« zu einem Buche erweitert worden. Die schönen Aufnahmen des Bertotti nach Palladio, seit 1776, gehören erst der klassizierenden Folgezeit an.

Achtung verdienen einige Werke über berühmte Einzelbauten, zum Teil sehr würdige Drucke. St. Peter ist begreiflicherweise mehrfach behandelt worden, 1590 von Domenico Fontana, 1694 von Carlo Fontana in einem Meisterwerk des Buchdrucks und 1715 von dem Jesuiten Bonanni, der von den Denkmünzen auf den Vatikan ausgeht. Das älteste dieser Bücher stellt die Überführung des vor St. Peter aufgerichteten ägyptischen Obelisken voran, eine vielbewunderte Meistertat der Zimmerkunst. Solche Gerüsttechnik hat damals den Stolz tüchtiger Meister gebildet und sogar in einem wahren Prachtwerk Ausdruck gefunden, den »Castelli e ponti« des Zimmerers Nicola Zabaglia in Rom 1743. Hinter St. Peter wollten die Verwalter der ehrwürdigen Basilika von Santa Maria Maggiore nicht zurückstehen. Der Abt Paulus de Angelis beschreibt und veröffentlicht sie 1616, besonders eingehend die Innenräume; derselbe hat 1646 auch St. Peter beschrieben (Basilicae Vaticanae descriptio). Auch zwei altberühmte Kirchen außerhalb Roms bringt man durch ansehnliche Werke zur Anschauung: den Dom zu Pisa 1705 in römischem Verlage durch den Kanonikus Giuseppe Martini (Theatrum basilicae Pisanae) und in einem herrlichen Drucke riesigen Formats im Stil der Pariser Rokokoprachtwerke mit trefflich gestochenen Ansichten des Äußeren und des Inneren und reichem Kupferbuchschmuck 1761 die »Augusta ducale basilica di San Marco« bei dem Verleger Zata in Venedig.

Die weltlichen Gebäude sind solcher Ehre selten gewürdigt worden, am ehesten noch die Stätten der Muße und Geselligkeit, die Landhäuser älteren und jüngsten Ursprungs mit ihren Gärten und Wasserkünsten. So hat z. B. Stefano della Bella in Florenz entzückende Ansichten der Villa Pratolino radiert, später als Buch herausgegeben von Sgrilli 1742. So hat in Rom der geschickte Dominique Barrière aus Marseilles um 1647 die »Villa Pamphilia« und die »Villa Aldobrandina Tusculana« in feinnadeligen Radierwerken aufgenommen. Besondere Freude an seinen vielen Landsitzen hat das Fürstenhaus in Turin gehabt. Hofleute haben sie durch Wort und Bild verherrlicht, wie der Graf Castellamonte 1672 das Jagdschloß, die »Venaria reale«; 1711 hat der Jesuit Audibert sämtliche »Regiae villae« einschließlich der Stadtschlösser sogar in Versen beschrieben. Auch in Mailand dichtete

1743 der Abt Leonardi Sonette auf die Reize, die »Delicie«, der Adelsvilla Castellazzo. Die Publikation eines glänzenden Schloßbaus hat 1756 in Neapel der geniale Erbauer des riesigen königlichen Landschlosses Caserta, Luigi Vanvitelli (1700—1773), von Abkunft ein Holländer namens van Vitel, ans Licht gebracht, das mächtige Hauptgebäude französischen Musters und die weitflächigen Gartenanlagen, alles noch vor dem weiteren Ausbau: Dichiarazione dei disegni del reale palazzo di Caserta. Von der kühnen Anlage, die wir als die Tat eines geistvollen Italieners auf deutschem Boden noch heute bewundern, von den Wasserkünsten in Wilhelmshöhe bei Cassel, gibt der Erbauer Giovanni Francesco Guerneri in einem Stichwerk römischer Mache Rechenschaft, zuerst in Rom, dann 1706 in Cassel erschienen.

Was an Einzelwerken fehlt, wird wettgemacht durch die ergiebigen Ansichtensammlungen der römischen Verleger. Neben der Literatur über die Reste des alten Roms, die unsere engere Ornamentaufgabe nur von ferne berührt, läuft von jetzt ab eine ununterbrochene Kette von Aufnahmen der Bauten und Straßenbilder der Gegenwart her, an künstlerischem Werte stetig wachsend. Die Anfänge im 17. Jahrhundert sind rüstig und gewissenhaft, aber noch etwas hart und trocken, die Nachfolge dessen, was die Stichverleger der späteren Renaissance meist als Einzelblätter verkauft hatten. Man kennt eine Folge von Ansichten römischer Gärten und Paläste von Giovanni Maggi 1609. Ein stattlicheres Werk gibt 1638 Giovambattista de'Rossi heraus, die »Palazzi diversi di Roma«. Bald darauf, um etwa 1655, folgt in schon gewandterem Stich Pietro Ferrerio, dessen gehaltreichen Breitblättern (Palazzi di Roma) der tätige Giovanni Battista Falda einen zweiten Band hinzufügt. Falda beginnt dann 1665 sein weitverbreitetes Hauptwerk, das »Nuovo teatro delle fabbriche ed edificii di Roma moderna«, das noch 1739 in einem fünften Bande fortgesetzt worden ist. Als Sonderwerk zeichnet Falda 1670 die als klassische Muster geltenden Gärten, die »Giardini di Roma«. Den stolzen Schmuck des wasserreichen Roms, die Brunnen, hatte schon 1618 Giovanni Maggi radiert (Fontane diverse); sein Buch hat 1637 Parasacchi erweitert: Raccolta delle principali fontane di Roma. Das Hauptwerk brachte wiederum Falda in besonders sorgfältigen Aufnahmen heraus, seit 1691 (Le Fontane di Roma), gemeinsam mit Francesco Venturini; seine vier Teile stellen außer den Brunnen in der Stadt auch die Wasserkünste der Villen in den römischen Bergen dar. Abb. 121

Nach 1700 nimmt ein junges Geschlecht schärfer geschulter Architekturstecher die Aufgabe in die Hand, geräumiger, eindringlicher

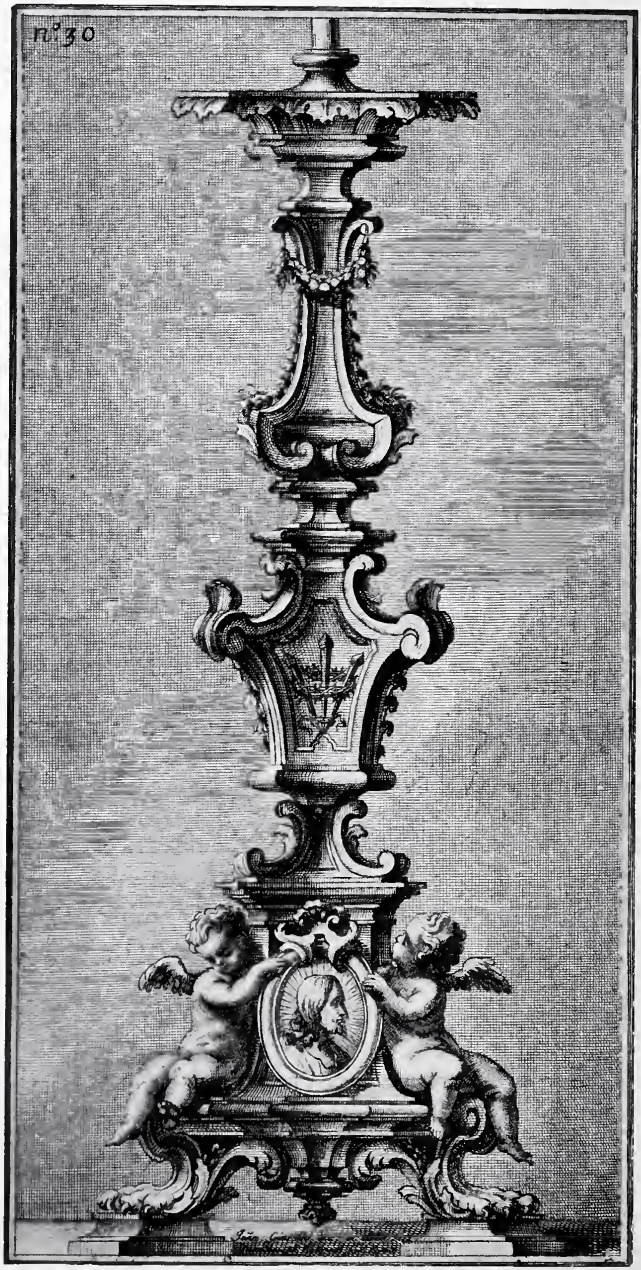


Abb. 119 Giovanni Giardini 1714 29,5:15

auf den Bedarf der Bauenden bedacht. Besonders der unternehmende Verleger Domenico de'Rossi setzt sich ein für ein großes, meisterliches Vorbilderwerk »Studio d'architettura civile«, in drei Bänden von 1702 bis 1721 erschienen, mit wirksamen Einzelheiten der berühmtesten Bauten der großen Meister des römischen Barockstils, Portalen, Fenstern, Fassadenstücken, Grabmälern, auch Kirchen und Kapellen. Schon sein Vorgänger Giovanni Giacomo hatte Altäre und Kirchenräume unter dem Titel »Disegni di vari altari e capelle« veröffentlicht. Durchweg bekundet die Wahl der Aufgaben einen offenen Blick für zugkräftige monumentale Dekoration.

Was die de'Rossi für Rom leisteten, hat, weiter zurückgreifend, für Florenz der Architekt Ferdinando Ruggieri versucht. Seine Auswahl alter und neuer Architekturen (Scelta di architetture antiche e moderne di Firenze, vier mächtige Bände, seit 1721) gibt die Einzelstücke, besonders Fenster und Türen, aus den Bauten der für Florenz damals als die Klassiker geltenden Meister der Hochrenaissance, des Michelangelo, Ammanati u. a. Die malerischen Paläste Genuas hatte lange vorher mit keckem Griff ein großer Nordländer in Grundriß und Aufriß zu Papier bringen lassen, Peter Paul Rubens; die beiden gewissenhaften Bände der »Palazzi di Genova« sind 1622 und 1672 in Antwerpen verlegt; Rubens beruft sich darauf, daß gerade dieser bürgerliche Hausbau Beachtung verdiene.

Das 18. Jahrhundert zeitigt weiterhin eine glänzende Sonderart des Architekturstichs in den herrlichen Kupferwerken malerischer Ansichten. Das italienische Barock hatte alle Grundlagen für sie geschaffen, die wachsend bildmäßige Auffassung des Architektonischen, die Freude an theatermäßigen Prospekten, den Stolz auf die vielbesuchten und weltbewunderten Kunststätten. Das ist besonders dem Paradies der Maler, Venedig, zu Gute gekommen, der Heimat gediegener Vedutenmalerei. Begonnen hatte man auch hier bescheidentlich mit den Landhäusern, die besonders längs der Brenta lagen: Vincenzo Maria Coronelli seit etwa 1700 (Singolarita di Venezia), später erheblich reifer Gianfrancesco Costa, Delicie del fiume Brenta, zwei Bände 1750 und 1756. Über die Wunder der Stadt selber unterrichtet zuerst auf großen, figurenbelebten Breitblättern von lebendig malerischer Auffassung Luca Carlevariis, Le fabbriche e vedute di Venetia, 1703. Die berühmten Bilder seines Schülers Antonio Canale hat von 1751 ab der gewandte Visentini als »Urbis Venetiarum prospectus« auf 38 riesigen Kupfern mit lustigem figürlichen Beiwerk gestochen; sie eröffnen einzigartige Blicke in das bunte, prunkvolle Land- und

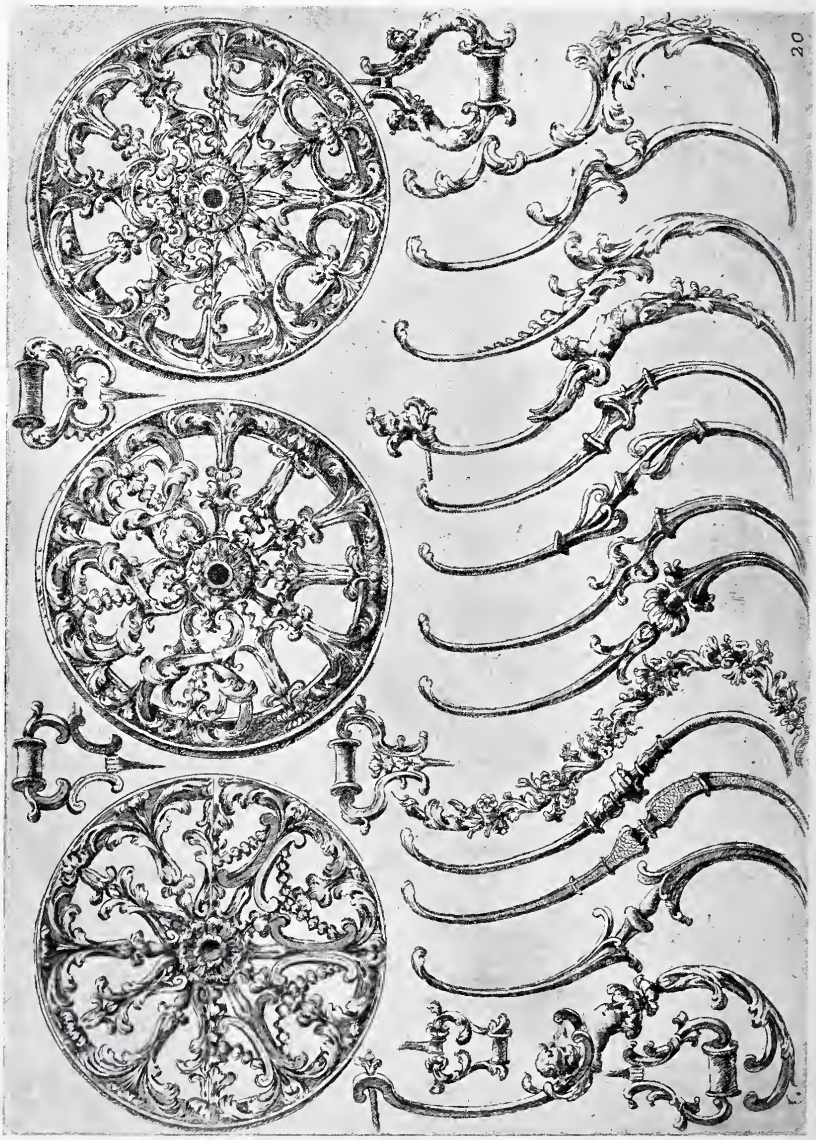


Abb. 120 Filippo Passarini 1698 23 : 32

Wasserleben des venezianischen Rokokos. Schon vorher waren 1741 auch die trefflichen Ansichten des Michaele Marieschi in ähnlich eindrucksvollem Maßstab gestochen worden: Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus.

Ebenbürtig neben diesen venezianischen Meisterwerken stehen die klar erfaßten und reich belebten Ansichten des Giuseppi Zocchi aus Florenz und Toskana, die »Scelta di 24 vedute della città di Firenze«, von italienischen und einigen deutschen Stechern auf Kupfer gebracht, und als deren Ergänzung seine »Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana« aus 1757. Unbeträchtlicher, wenn auch lehrreich ist ein Band kleinerer Ansichten der Stadt und des Hafens von Livorno (Raccolta delle vedute), 1783 von G. M. Terreni dort herausgegeben. Nach den Aufnahmen des berühmten Jan Blaeu sind in drei Bänden gute Ansichten aus Oberitalien (»Lombardei«), dem Kirchenstaat und »Neapel und Sizilien« 1704 in Amsterdam erschienen. Doch dienen die mehr beschreibenden Werke dieses unermüdlichen Topographen, z. B. das »Theatrum Sabaudiae« 1682, nur nebenher künstlerischen Absichten.

DIE RAUMMALER. Den großen Architekten des italienischen Barocks stehen die Schöpfer der monumentalen Wand- und Deckengemälde ebenbürtig zur Seite. Auch zu ihren Werken wallfahrten die Lernbegierigen; auch sie werden durch rührige Stecher verbreitet, vornehmlich die Familie der de' Rossi in Rom. Diese Aufnahmen der Barockzeit greifen bis auf die grundlegenden Meister der älteren klassischen Zeit zurück, auf Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Correggio u. a. Wir können davon nur einzelne andeuten, die vorwiegend auf das Ganze der Dekoration und ornamentale Einzelheiten gehen. So ist Mantegnas festlicher Triumphzug des Cäsar durch die schönen Mehrfarbenschnitte des Andrea Andreani von 1598 volkstümlich geworden. Rafaels Bilder in den Stanzen des Vatikans, die später Volpato mit seiner reifen Sticheltechnik so meisterlich wiedergegeben hat, waren 1722 von dem tüchtigen Francesco Aquila unter dem Titel »Picturae Raphaelis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani« als ein Ganzes gestochen worden. Die köstlichen Dekorationen der Loggien sind allerdings erst von 1772 ab in den berühmten großen Stichen des Ottaviani und Volpato würdig veröffentlicht. Die Fresken in der Farnesina hat 1693 der Franzose Nicolas Dorigny in Rom feinfühlig wiedergegeben: Psyches et amoris fabula. Correggios Kuppelfresken im Dom zu Parma stach 1642 Giovanbattista Vanni gleichfalls für einen de' Rossi in Rom.

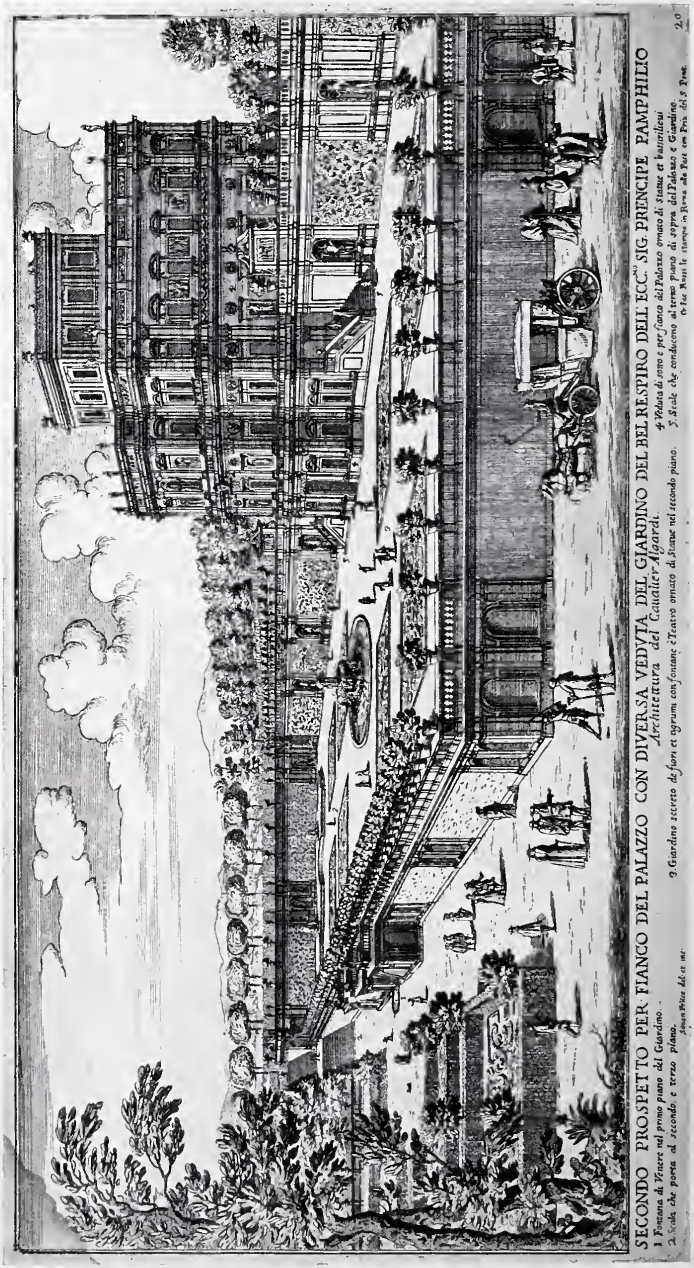


Abb. 121 Giovanni Battista Falda 21:43

Unmittelbar wirkten auf die Zeitgenossen die Hauptwerke der eigentlich barocken Gestalter. Unter ihnen galten als die Klassiker der Gegenwart besonders die Gebrüder Carracci (Annibale 1568—1609, Agostino 1557—1602) und Pietro Berrettini aus Cortona (1596—1669). Von dem Meisterwerk kühner und doch noch vornehm maßhaltender Barockdekoration, der durch Form und Farbe gleich hinreißenden Gallerie im Palazzo Farnese in Rom[3], 1595 begonnen, überwiegend das Werk des Annibale Carracci, erzählen drei stattliche Stichwerke: die »Galeria nel palazzo Farnese in Roma«, von Carlo Cesio in Rom gestochen, die Figurenbilder und das ornamentale Rahmen- und Beiwerk getrennt, und die »Galeriae Farnesianae icones« von Pietro Aquila, Gemälde und Einfassungen stets zu sehr wirksamen Ganzen zusammenfassend, eine musterhafte Publikation. Abb. 116

Die Grundformen der eigentlichen Barockmalerei, die vorgetäuschten Himmelsräume, die vor und über den Wolken schwebenden Gestalten, die trügenden Architekturen und Rahmen, wie sie um ein Menschenalter später der geniale Pietro da Cortona über Saaldecken und Kuppelgewölbe ausschüttete, sind nicht ganz so gut veröffentlicht worden. Der große Saal im Palazzo Barberini in Rom, gemalt 1633 bis 1637, ist gestochen als »Barberinae aulae fornix«; aus den bekannten Sälen im Palazzo Pitti in Florenz, seit 1637 gemalt, ist einiges 1691 als »Heroicae virtutis imagines« ans Licht gekommen, und die glänzend umrahmten Taten des Aeneas im Palazzo Doria-Pamfili in Rom, ausgeführt 1651, hat wiederum Carlo Cesio als »Galeria dipinta nel palazzo Panfilio« trefflich wiedergegeben. Allerdings wird man in allen diesen noch so malerischen Kupfern das eigentlichste Lebenselement solcher festlichen Träume missen, die Farben und ihren Träger und Binder, das Gold. Die Zeichnung und Tonstimmung aber kommen in den virtuosen Stichen der Zeit voll zur Geltung, auch in manchen stattlichen Einzelblättern nach Kuppelbildern, Deckengestaltungen in Kirchen und Sälen und monumentalen Wandgemälden, die aufzuführen uns der Raum fehlt. Abb. 122

Selten ist eine verwegene Stilrichtung so ernstlich begründet und in lehrhafter Form gefördert worden, wie diese Scheinmalerei in dem zweibändigen Lehr- und Musterbuche des Jesuitenpaters Andrea Pozzo, des aus Trient gebürtigen und in Wien verstorbenen genialen Malerarchitekten (1642—1709). Weitausholend baut seine »Prospettiva de pittori e architetti«, die Fernsehkunst, erschienen in Rom 1693 und 1700, deutsch in Augsburg von 1708 ab, auf geometrischen Grundlagen die kühnsten Phantasien für Wände, Decken und Kuppeln auf, in der

Abb. 122 Pietro da Cortona 37 : 55

ausgesprochenen Absicht, das Auge nicht nur zu »belustigen«, sondern zu »betrügen« und auf der Leinwand das Unbegreifliche zum Ereignis zu machen. Dabei beherrscht er die Perspektive wie die freie Zeichnung mit solch erstaunlicher Sicherheit, daß er in dem rein künstlerisch Schauenden allen Widerspruch zum Schweigen bringt. Sein Werk bildet die Brücke zwischen der auf die Dauer berechneten Monumentalmalerei seiner Zeit und den gleich himmelstürmenden Gelegenheitsschöpfungen der Bühnenmaler, denen unser folgender Abschnitt gilt.

Leider müssen wir uns versagen, die oft höchst anregenden dekorativen Werte in den Staffelbildern und Studien der Maler dieser Zeit zu verfolgen. Wir müßten dazu von den beliebten, selber stechenden oder von anderer Hand nachgebildeten Meistern des werdenden Barocks, wie Cherubino Alberti (1522—1615), Paolo Farinati (1525 bis nach 1604), Giovanni Andrea Maglioli und anderen, bis zu den glänzenden Kompositionen der Tiepolo nahezu die gesamte Geschichte der italienischen Malerei begleiten. Als eigentliche Vorlage für die Werkgenossen sind wohl hie und da einige Einzelgestalten, aber nur wenige Gesamtwerke figürlicher Art veröffentlicht worden.

DIE BÜHNENMALER. Einen weiträumigen Tummelplatz schrankenloser dekorativer Phantasie hatten die italienischen Maler sich unterdes auf den Leinwänden der Bühne gesichert. Wir sahen schon, wie die Prospektenmaler von Bologna, dem Brennpunkt der damaligen Monumentaldekoration, sich als Ornamentschöpfer vor anderen bewährten. Von Agostino Mitelli, Domenico Santi und Carlo Buffagnotti sind auch einige kleinere Folgen radierter Theaterdekorationen bekannt. Werke größeren Umfangs rufen auch auf der Kupferplatte erst die Meister aus der Familie der Galli aus Bibiena bei Arezzo hervor, aus der durch drei Menschenalter acht Mitglieder an heimischen und fremden Höfen die Führung behauptet haben[4].

Für die Bühnenhintergründe und Kulissen ideale Architekturen, Hallen, Treppen, Höfe, Gartenausblicke, seltener einmal eine Burg, ein Kerker, ein Landhaus, für die rauschenden Kirchenfeste riesige Abschlußbilder mit Gestalten aus der heiligen Geschichte, für die prunkvollen Trauerfeiern mächtige Aufbauten für Scheinsärge und Wanddekorationen: das alles erscheint wie auf den himmelhohen Leinwänden so auf oft riesigen Kupferplatten in allem Überschwang einer grenzenlosen und doch wohlgeschulten Phantasie.

Von dem ersten Großmeister, Ferdinando Bibiena (1657—1727), liegt ein Band mit kleineren und größeren Radierungen vor, etwa siebzig Blätter unter dem Titel »Varie opere di prospettiva«, von

Abb. 123 Ferdinando Bibiena 25:25

Carlo Antonio Buffagnotti und Pietro Giovanni Abati flott radiert: freieste Bühnenträume, kühne Deckenstücke, kolossale Katafalke, als
Abb. 123 Sondergruppe auch eine Reihe von Kulissen für zwei Opern, die in Turin aufgeführt worden waren. Datiert ist eines der Blätter aus 1703. Wie der Meister seine Träume dort, wo es angebracht war, zu bändigen wußte, zeigt er selber in dem schönen, vornehm ausgestatteten Lehrbuch, der »Architettura civile preparata su la geometria«, das er 1711 in Parma mit großgedrucktem Text und eigenhändigen Radierungen herausgab. Es behandelt nicht nur die Perspektive mit besonderen Beispielen der Bühnenmalerei, sondern vor allem die Säulenordnungen mit einer Fülle selbständiger Gestaltungen. Die weich vertreibende, aber kühnlichst kombinierende, auch allen Anregungen der Natur zugängliche Formensprache ist ein begeisterndes Zeugnis für den Kraftstrom, der diese in ihrer Art große Persönlichkeit durchflutet.

Der bedeutendste seiner Söhne, Giuseppe Bibiena (1696—1756), fand als Nachfolger des Vaters den Mittelpunkt seiner weitverzweigten Tätigkeit am wiener Kaiserhof. Eine Folge größerer Blätter von der Hand deutscher Stecher gibt seine Anordnungen für die Aufführung eines Festspiels unter freiem Himmel 1723 in Prag wieder, mit Grundriß und Zuschauerempore und den reich belebten Gründen voll antikisch verkleideter Gegenden und Vorgänge. Auch die aufwändige Sammlung von Erfindungen aller Art, die nach ihm, von 1740 datiert, als »Architetture e prospettive« bei Pfeffel in Augsburg erschienen ist[5], dem Kaiser Karl VI gewidmet, bringt nicht mehr flüchtige Radierungen, sondern höchst saubere Stiche: Katafalke für die Leichenfeiern mächtiger Fürsten, in Grundrissen, Aufrissen, Schnitten und Ansichten, Theatergründe aller Art, ausgeführt oder nur entworfen, Abb. 124 auch eine Gruppe wirksamer Kirchendekorationen mit Vorgängen der Leidensgeschichte vor steilen Freitreppen und hohen Hallen für die Feier des heiligen Grabes in der Hofburg. Giuseppe ist an urwüchsiger Kraft dem Vater nicht gewachsen, aber achtunggebietend durch die sichere Zucht im Großen wie im Kleinen.

Die Kunst dieser Gelegenheitsdekoratoren nährte sich an der Fülle festlicher Veranstaltungen, in denen damals die italienischen Höfe wetteiferten. Von ihnen gibt uns die kaum übersehbare Literatur der Festberichte aller Art ein buntes Bild. Wie die Hofleute, die Poeten und die Komponisten sich für die Dichtung und die Musik einsetzten, so die besten Architekten und Maler für die Augenweide, der jene Zeit ernstesten Wert beimaß. In Italien gab nicht, wie in Frankreich, ein einheitliches Königshaus Anlaß zu feierlichen Einzügen. Auch die Wahl- und Krönungszeremonien, die in der deutschen Festliteratur voranstehen, fehlten; es ist eine Ausnahme, wenn als frühestes Werk über ein Fest in Italien der Niederländer Nicolas Hogenberg auf einer Reihe großer Platten den Einzug Karls V mit dem Pabst Clemens VII gelegentlich der Kaiserkrönung in Bologna 1530 darstellt. Dafür gibt es seit etwa 1550 eine köstliche Kette kleinerer und größerer Berichte über höfische Festspiele bei Hochzeiten und ähnlichen Anlässen. Dem Zeitalter, das mit Ariost für Ritterromantik schwärmte, sagten vor allem Turniere und ähnliche harmlose Wettkämpfe zu Lande und zu Wasser zu. Wir kennen solche seit 1556, unter den Künstlern finden wir Kräfte wie Callot und della Bella. Während die Ritter sich und ihre Pferde ausputzten, ward der Kampfplatz, die »barriera«, festlich gestaltet. Aufzüge mit kühn getürmten Wagen schlossen sich an; sie bildeten auch bei kirchlichen Feiern ein wirksames Mittel, die Gläubigen hinzu-

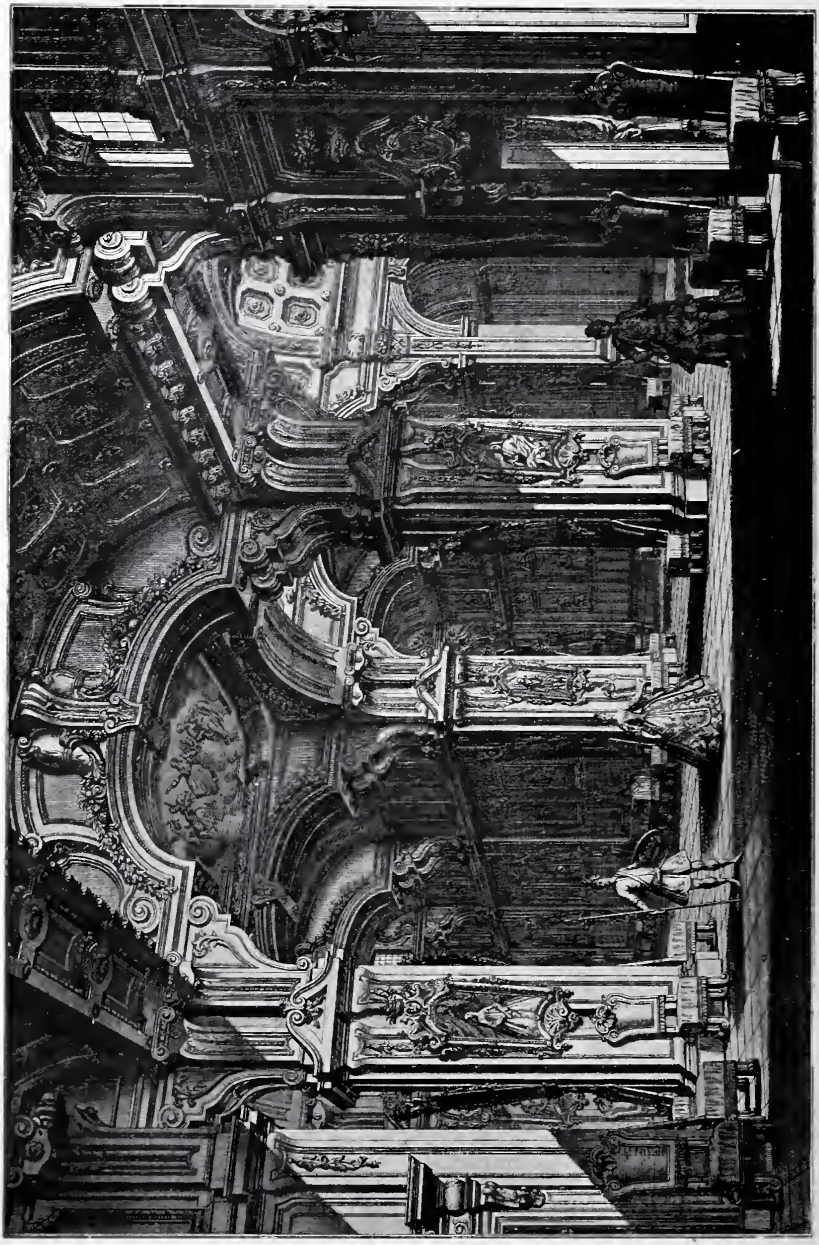


Abb. 124 Giuseppe Bibiena 31:47

reißen. Auch die Kunst der Feuerwerkerei, ursprünglich aus dem Kriegswesen erwachsen, hat von Italien aus ihren Siegeszug angetreten; die kolossalen Riesenschlösser, die am Vorabend des Peter- und Paulfestes auf dem Petersplatz in Rom ihre Raketen und Garben gen Himmel sandten, pflegten auf großen Kupferstichen verewigt zu werden. Mit kaum glaublicher Pracht wurden die Trauerfeiern ausgestattet, die man überall in Italien nicht nur für das eigene Herrscherhaus, sondern auch für verwandte Fürsten und Fürstinnen herrichten zu müssen glaubte: die Kupfer erzählen davon, wie man das Äußere und Innere der Kirchen verkleidete und die Sarggerüste mit Säulen, Kuppeln und Figurenschmuck bis an die Gewölbe hochführte. Für die Bühnenmalerei im engern Sinne stellten die seit 1600 immer häufigeren Bühnenfeste, die Sing- und Tanzspiele, reichste Aufgaben. Bald hatte die italienische Oper sich die damalige höfische Welt erobert. Besonders in Wien und in München hat man Wert darauf gelegt, Dichtung und Dekoration im Druck festzuhalten. Neben den Bibiena begegnen uns erfindungsreiche Spezialisten, wie Lodovico Burnacini u. a.

Seit die herrlichen Kupferwerke über die königlichen Vermählungsfeste in Paris den Maßstab für solche Berichte ins Majestätische steigerten, wollten auch italienische Fürsten nicht nachstehen. Ein Prachtdruck, die »Narrazione delle feste in Napoli« berichtet 1749 über eine vom König veranstaltete Feier aus Anlaß der Geburt des Thronfolgers, bei der Vincenzo Rè in den Sälen traumhafte Dekorationen aus Architekturen, Stoffbehang und Spiegeln und auf den Straßen riesige Gerüste und Feuerwerkbauten erdichtet hatte. In Parma gab man 1769 zu Ehren einer Hochzeit ein feenhaftes Ritterturnier, das in einem üppigen Foliobande mit allen Einzelheiten dargestellt ist: Descrizione delle feste celebrate in Parma. Noch Napoleon ist in Italien mit ähnlichem Gepränge gefeiert worden.

Nebenher läuft auch über Theaterbau und Bühneneinrichtung eine lehrreiche Literatur, zu der Palladio, der Erbauer des Teatro Olimpico in Vicenza, auch theoretisch den Grund gelegt hat. Es seien nur zwei seltene, gleichzeitige Bücher aus abgelegenen Orten genannt: Scipione Chiaramonti, Delle Scene e teatri, in Cesena 1675, und Motta, Trattato sopra la struttura de teatri e scene, in Guastalla 1676. Der Bau größerer Theater beschäftigt dann vor allem das ausgehende 18. Jahrhundert und steht im Zeichen des Klassizismus.

Abb. 125 Peter Paul Rubens 50:31

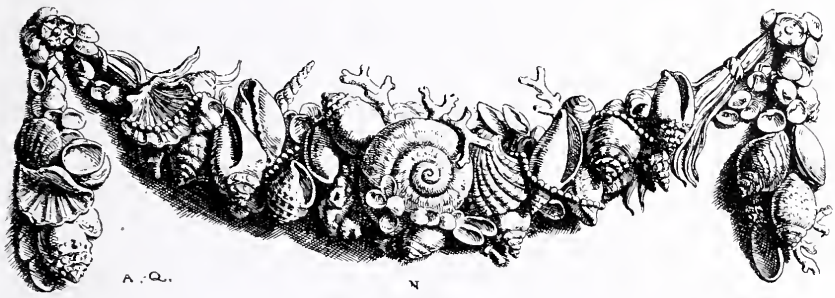


Abb. 126 Artus Quellin 7:21

DAS BAROCK IN DEN NIEDERLANDEN

Den Landsleuten des Hieronymus Bosch und des Cornelis Bosch ging der Überschwang des Barocks unschwer ein. Doch hielt ihm auf holländischem Boden der zweite Grundzug niederländischen Wesens die Wage, der nüchterne Wirklichkeitssinn; er unterwarf sich insbesondere die Baukunst. Die regeren Flamen schützte der gewohnte Verkehr mit Italien und seiner monumentalen Gesinnung gegen die verworrene Ornamentensucht, der die Handwerker der deutschen Spätrenaissance verfielen. Der große Bahnbrecher für Form und Farbe der Malerei, Peter Paul Rubens, hatte acht Studienjahre im Süden verlebt. Wir haben gesehen, wie er aus Genua Aufnahmen der Paläste mitgebracht hatte und 1622 veröffentlichte. Was er selbst auf seinen Bildern an architektonischem Beiwerk einfügte, was er als Rahmen um die Nachbildungen seiner Gemälde stechen ließ und bei dem Bau seines eigenen Hauses und einiger anderer Gebäude an Formen anwendete, war vollblütiges Bau- und Zierwerk des in sich gefestigten Frühbarocks. Seine sieghafte Schöpfermacht im Dekorativen zu erproben gab ihm 1635 der Einzug des Statthalters Erzherzogs Ferdi- Abb. 125
nand in Antwerpen Anlaß: die Ehrenpforten, Prunkwände und Festtempel mit ihrem breit angelegten gemalten und plastischen Schmuck sind in glänzenden Stichen des Theodor van Thulden unter dem Titel »Pompa introitus Ferdinandi« mit Text von Gevarts 1641 erschienen. Sie stehen da wie zwingende Wegweiser in ein ersehntes Neuland.

Allerdings hat es dem genialen Breschenschläger an gleichwertigen Mitstreitern gefehlt. Sein Altersgenosse Jacques Francquart in Brüssel (1577—1651), der um 1617 den ersten Band eines »Livre d'architecture« mit Portalen und etwa gleichzeitig ein Werkchen mit Zierschildern (Cent tablettes et escussons) hat stechen lassen, gefällt sich zwar in

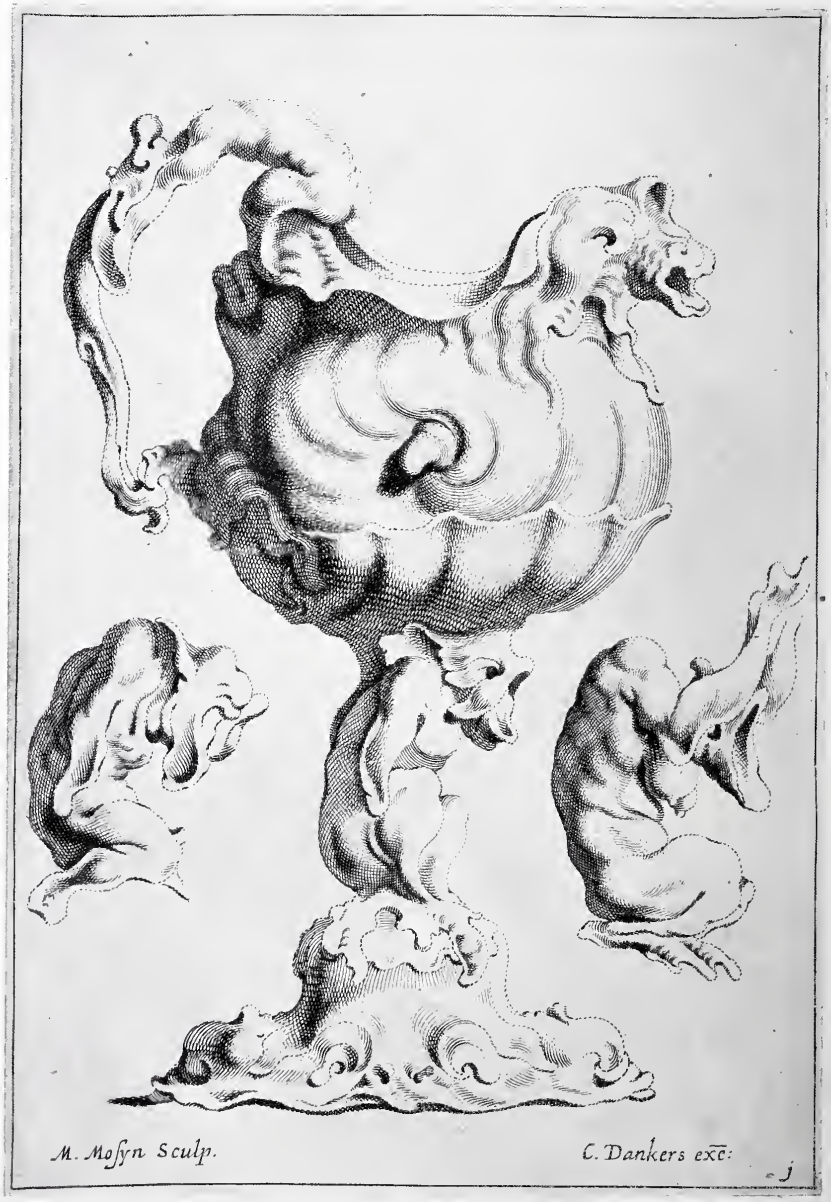


Abb. 127 Aus: Constige Vindingen 26:18

schwellendem Rollwerk und kecken Giebeldurchbrüchen; zugleich aber mahnt er seine Leser, das ornamentale Beiwerk neben den Bauformen bescheidentlich zurückzuhalten und stellt sich selber unter solchen Bann. Bald verschob sich der Mittelpunkt niederländischen Kunstlebens vom lebensfrohen Antwerpen in das kühlere, bürgerlich wohlgesetzte Amsterdam.

Bevor aber dort die antikische Vernunft sich mehltaugleich über triebkräftiges Wachstum breitete, haben die holländischen Handwerker noch einmal ihre Phantasterei unbändig spielen lassen. Der Schreinerei zwar stellten die Zweckansprüche und die Überlieferung feste Grenzen; die einflußreichen Entwürfe des Paul Vredeman de Vriese, die 1630 als »Verscheyden Schrynwerck« veröffentlicht und 1658 neu verlegt wurden[1], weichen von der besonnenen Art seines berühmten Vaters Johann Vredeman nicht weit ab. Die dürftig zusammengeflickte »Officina arcularia«, der »Schreinerladen« des Verlegers Crispin de Passe des Jüngeren von 1642 tut nichts Ernstliches hinzu.

Um so freier aber schalten gegen 1650 mit der Formenmode der Zeit die Silberschmiede, die Meister der Treibkunst[2]. Sie spotten jeder tektonischen Bindung. Ihre Phantasie bohrt sich ein in das dehnbare, schmiegsame Element des Rollstoffes, das jedem Zug und Druck gehorcht. Unter den Eindrücken ihres Hirns und ihrer Finger quillt und schwillt und durchschlingt sich die Masse und wächst aus zu Gebilden, wie sie kaum die Spätgotik und das Rokoko kecker und unbefangener gezeugt haben. Auch jetzt aber weiß noch jeder Schaffende selbst das Absonderlichste zu einer in sich restlos geschlossenen Einheit auszuprägen, Flächen und Umrisse, die Ganzform und jeglichen Schmuck bis in das Figurenspiel hinein. Im Stich hat vor allem der Utrechter Adam van Vianen, geboren 1595, aus einem weitverzweigten Edelschmiedsgeschlechte, solche Erfindungen festgelegt, drei Hefte mit je 16 Blättern, mit dreisprachigen Titeln, auf holländisch »Constige Modellen van verscheyden silvern vasen«, von Theodor van Kessel mit wahlverwandter Fügsamkeit radiert, von Adams Sohn Christian »de Viana« in Utrecht herausgegeben: Gebrauchs- und Ziergerät, vorzüglich Kannen, auch Tellerstücke und Leuchter, alles voll weichen Gewoges, meist in nicht ungefälligem Einklang, bisweilen die kleineren Figuren nicht völlig in die fleischigen Massen verwoben. Wer das verwegene Spiel ohne Vorurteil beschaut, muß trotz allen Widerspruchs seine Freude daran haben[3]. Aus den gleichgestimmten Werkstätten in Amsterdam hat der Verleger Clement de Jonge ein lustiges Sammelbuch von Mosyn und anderen stechen lassen, »Con- Abb. 127

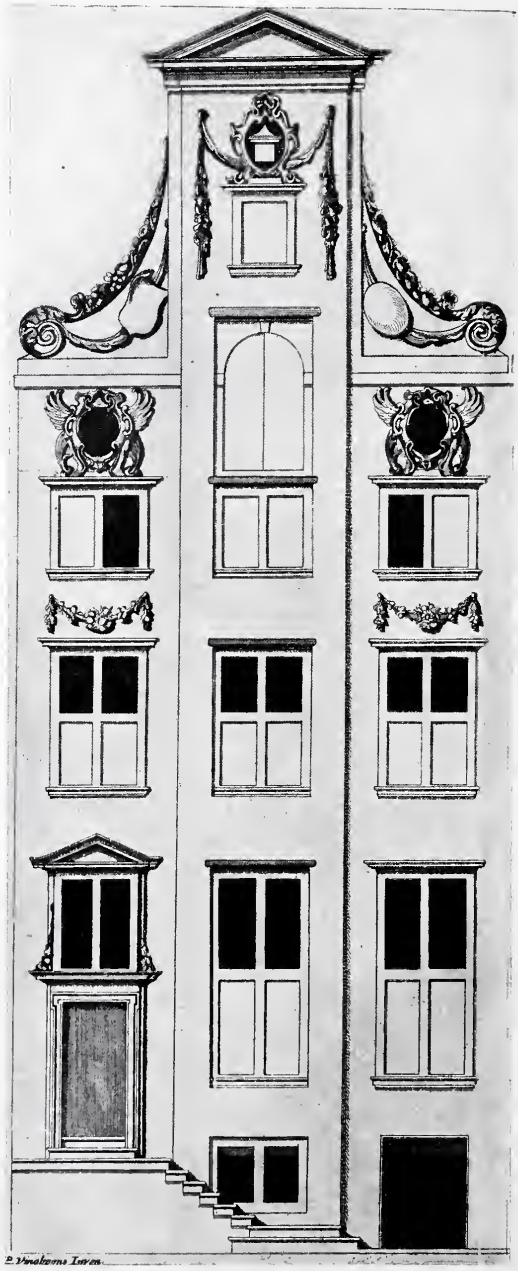


Abb. 128 Philips Vingboons Teil, 38 : 11

stige Vindingen«, »um in Gold, Silber, Holz und Stein zu werken«, nach den »Inventien« von Gerbrandt van den Eeckhout, J. Lutma, A. und P. van Vianen, Gebrauchstypen der Zeit nebst nützlichen Einzelheiten, das Beste zu voller Harmonie abgerundet. Zwei dieser Meister versuchen sich auch an oft fratzenhaften Zierschildern ähnlichen Gefüges: Johannes Lutma 1653 und 1654 in mindestens zwei Heften »Compartemente« und »Verscheide Snakeryen« und Gerbrandt van den Eeckhout, wahrscheinlich der bekannte Rembrandtschüler, der Sohn und Bruder von Goldschmieden, in seinem »Niewe Compartemente«. So locker beide die Zügel führen, so entgleiten sie doch niemals ihren Händen.

In das Knorpelwerk der Amsterdamer drängt sich hie und da, zunächst noch störend, ein neues Motiv, natürliche Blumen und Früchte nebst Muscheln, zu Zierbehang aufgebunden. Die Blumenfreude, in Holland bodenständig und schon im 16. Jahrhundert auch durch gestochene Vorlagebücher bewährt, löst nunmehr die Nachhut des Rollwerks auf allen Gebieten ab. Ihr stärkster Gestalter wird der geniale Dekorator, Artus Quellin (1609—1668), der durch seine figürlichen und ornamentalen Bildwerke dem sachlich nüchternen stattlichsten Gemeindebau dieser Zeit, dem Rathaus von Amsterdam, seit 1648, Seele und Herz verliehen hat. Wie die innerliche Glut seines flämischen Geblütes auf holländischem Boden zu breiter Behaglichkeit sich dämpft, kann man aus den malerischen Ätzungen seines Sohnes Hubert in dem schönen Werke »de voornaemste Statuen ende Ciraten vant konstryck Stadthuys van Amstelredam«, zwei Teile 1665 und 1668, ersehen. Abb. 126

Das Haus aber, über dessen Giebel und Wände Quellin, der feurige Rubensschüler, seine üppigen Gestalten und Gehänge breitete, war der Gegenpol seiner malerisch bedingten Kunst, ein Musterbeispiel des Sachbaus, den die Holländer von je gepflegt und seit einem Menschenalter durch Gelehrsamkeit gefestigt hatten. In Amsterdam ist zuerst 1619 und mit vielerlei Beispielen 1642 der Vignola neu erschienen, 1640 der Scamozzi, 1649 bei Elzevier in schönem Druck mit fleißigen Erklärungen der Vitruv. Ihren Lehren getreu bleibt der Unterstrom der holländischen Architektur die gelassene Art, die sich durch keine Zuströmungen trüben läßt, weder durch die Rollwerksneigung der Spätrenaissance — man vergleiche die besonnenen Altersbauten des 1621 verstorbenen Hendrik de Keyzer in seiner »Architectura moderna«, 1631 erschienen — noch durch die Blumenlust nach 1650. Dafür ist die nüchterne Architektur des Rathauses von Amsterdam, das Werk des

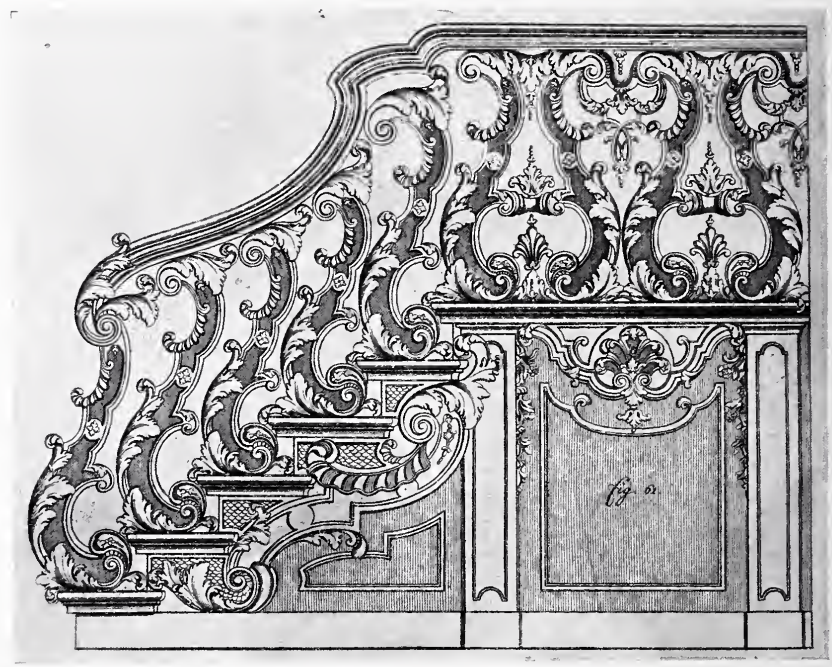


Abb. 129 Tieleman van der Horst 1739 19:24

Jacob van Campen, das berühmteste Zeugnis: Afbeelding van't Stadt Huys van Amsterdam, 1661. Diese Gesinnung spricht sich aufs Reinste aus in den stattlichen Werken über die Bauten der beiden tätigsten Baumeister, des Pieter Post (1598 bis etwa 1669), dessen »Ouvrages d'architecture« auch an zierlicher Innendekoration klassizistischer Richtung reich sind, und des Großmeisters des holländischen Bürgerhauses, Philips Vingboons (1608—1675), von dem die »Gronden en afbeeldsels der gebouwen« mit ihrem ersten Teil 1648, dem zweiten Teil 1674 und als Gesamtausgabe 1688 herauskamen und die wachsende Wohnkultur der behäbigen Kaufmannskreise anschaulich belegen.

Abb. 128

Auf solchem Boden war, wie nirgends sonst, der Klassizismus der Franzosen willkommen, eingeführt durch die Nachstiche der emsig nach Fremdem auslugenden Verleger. Besonders für die Raumkunst, für Kamine und Täfelungen ward Paris das giltige Vorbild; das lehren auch vereinzelte Sonderfolgen, wie die seltsamen Kamine, die Jacob Vennekool nach Portal- und Türmotiven bildete: Poorten en Portalen als Schowmantels. Auch die sprudelnde Laune des geistreichen Parisers Daniel Marot, der sich 1685 als Flüchtling im Haag niederließ und als Architekt Wilhelms von Oranien Einfluß gewann,

hat unter den kühlen Holländern wenig Nachfolge gefunden. Was in Holland in seinem Sinne entstand, trägt französische Namen: die fröhliche Dekoration eines Prachtwagens, in dem der spanische Gesandte, der Herzog von Ossuna, 1713 in Utrecht einzog, von dem tätigen Buchkünstler Bernard Picart, und die feingestimmten Landschaften, die »Zaalstucken«, mit denen Isaac de Moucheron die Festsäle reicher Holländer ausschmückte. Das holländische Bürgertum ließ sich weder durch barocke Leidenschaft noch durch französische Spiellust aus seiner Ruhe rütteln.

Will man schätzen, was der Holländer von damals baulich geleistet hat, muß man die reiche Literatur von Ansichten behaglicher Landhäuser und Gärten durchblättern, die eine Besonderheit des holländischen Architekturstichs bilden, von den malerischen Ätzungen des Romain de Hooghe bis zu den ergiebigen Sammelwerken des Abraham Rademaker und seiner Genossen im 18. Jahrhundert: hier Abb. 130
spricht zu uns das echte Holland. Für die Einzelstücke des Gartenschmucks ließ man sich die Formenwelt der Spätzeit Ludwigs XIV gefallen, wohl auch mit recht reichlichem Aufwand, wie um 1704 in S. Schynvoets »Voorbeelden der Lusthof-Cieraden«, Gefäßen, Obelisken u. dgl.

Seither hat die Dekoration in den Niederlanden eigene Wege nicht mehr gefunden. Gelegenlich schlugen die Wellen des deutschen Barockstils ans Land, wie etwa in den Zieraten, die 1739 in Amsterdam Tieleman van der Horst seinem schönen Werke über Treppenbau, der »Nieuwe algemene Bouwkunde«, einfügte. Aber nennenswerte Son- Abb. 129
derleistungen haben weder das spätere Barock noch das Rokoko im niederländischen Ornamentstich gezeitigt.

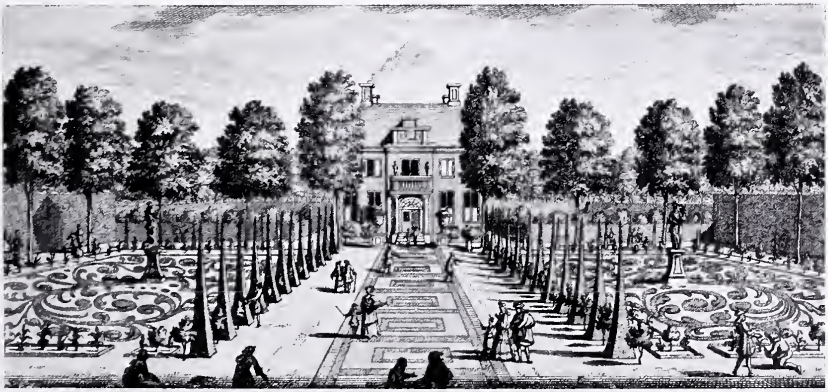


Abb. 130 aus Andries de Leth, de Vecht Teil, 9:20

Abb. 131 J. Barbet 20:13

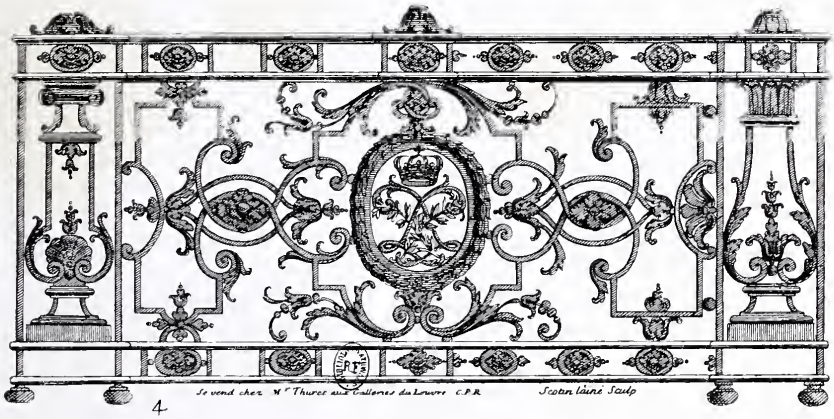


Abb. 132 Jean Bérain 10:21

DAS ZEITALTER LUDWIGS XIV

Die Kunst der französischen Renaissance war in den Religionswirren vor der Zeit dahingesiecht. Die Genesung vollzog sich seit Heinrich IV unter dem Zeichen Roms. Aber dieses Rom barg nicht nur das klassische Altertum, sondern mit gleichen Ansprüchen die jugendfrische Kunst der Gegenwart, das werdende Barock. Das Wechselspiel dieser beiden Welten und die Versuche, sie zu versöhnen, haben zwei Jahrhunderte lang die Geschichte der französischen Kunst beherrscht[1].

DAS BAROCK UNTER LUDWIG XIII. Zunächst hatte Heinrichs Witwe Maria von Medici zum Wiederaufbau des pariser Kunstlebens Scharen italienischer Künstler berufen und damit dem Barock in Frankreich eine Stätte bereitet. Doch würdigte die kluge Frau auch die nordische, von den Flamen angeschlagene Tonart; Rubens hat gegen 1625 für sie im Luxemburgpalast die berühmten Bilderreihen zum Ruhme ihres Gatten und ihrer selbst gemalt. Auch im Ornamentstich fanden das südliche und das nordische Barock im Dienste der regsamen pariser Verleger gleichen Platz.

Freilich waren die in Paris ansässigen Italiener, die wir schon kennen gelernt haben, keine Großmeister; so von den Brüdern Francini, den Wasserbautechnikern, weder Tommaso mit seinen Brunnen noch Alessandro 1631 mit seinen Portalen. Noch schwächer sind die Brunnen und Grotten des Francesco Fanelli. P. Firens stach bewegte Kartuschen nach angeblichen Zeichnungen der Zuccari, während Melchior Tavernier seine »Compartiments« den keck geschwungenen Zierschildern des Augsburgers Lucas Kilian abstahl. Von den holländischen Erfindungen waren besonders Randornamente willkommen.

Das Geistreichste aus den Niederlanden sind zwei bisher nur lückenhaft bekannte Folgen des Verlegers Pierre Firens, eines geborenen Flamen, die eine mit knorpeligen Schnörkeln und Einzelstücken, auch Löffeln und Gefäßen, die zweite mit närrischen Mißgestalten echt barocker Laune. Für beide gibt es Zeichnungen wahrscheinlich von der Hand eines Goldschmieds Arent van Bolten in Zwolle um 1637[2].

Diese Beispiele aus Nord und Süd riefen auch die Franzosen selber auf. Sie liefen nicht gedankenlos zu den fremden Formenkreisen über, sondern suchten das freiere Neue mit der strengeren nationalen Überlieferung zu versöhnen. Aber das schwellende Zierwerk greift gern über die tektonischen Grenzen hinaus. Das kennzeichnet besonders die mehreren Hefte architektonischer Kleinwerke, von denen zwei in demselben Jahre 1633 in Paris erschienen sind: von dem Architekten Pierre Collot die »Pièces d'architecture«, eine Folge von Kaminen, Portalen und Tabernakeln, mit weich gelapptem Rollwerk und frisch aufgefaßten Fi-
Abb. 131 guren, und das »Livre d'architecture« des jugendlichen J. Barbet, Altäre und Kamine, von Abraham Bosse sehr zierlich gestochen. Von Collot ist eine zweite, kleinere Folge von Kaminen und Türen, ohne Titel, gleichfalls nicht ohne Geist erfunden, nur leider recht flüchtig radiert. Nicht datiert sind die »Epitaphes« des N. Blasset aus Amiens (1600 bis 1659), hangende Grabmäler, um deren klar umrissene Schriftflächen und klassizierende Bauglieder gebändigtes plastisches Beiwerk lagert.

Im Ornament haben 1632 die flämischen Muster den Zeichner und Stecher Daniel Rabel († 1637) zu zwei Folgen zerfetzter Kartuschen um Bilder und Landschaften begeistert, durchspielt von Masken und Mischfiguren. Besser als an diesen gewagten Experimenten ließe sich die breite und doch maßvolle Auffassung des Rollwerks an den Zieraten der vielen meisterlichen Stiche des Abraham Bosse (1602—1676) würdigen, die überdies ein lehrreiches Bild der Wohnungskunst jener Tage geben. Von geringerem Wert ist das kleine »de grotesco perutilis liber« des Nicaise Roussel, 1623 in London gestochen, ein oft recht wirres Gemisch von Ranken und Figuren.

Dagegen verdient eine französische Sondergattung über ihren Fachbezirk hinaus Beachtung, die Muster zu Teppichbeeten, die in diesen Jahren mehrfach von nicht ungeschickten Erfindern erdacht worden sind. Den Anfang freilich macht nicht ein Künstler, sondern ein braver Dilettant, der an Zirkel und Reißschiene seine beste Hilfe findet, der Doctor D. Lorris, Leibarzt des Herzogs von Württemberg, Grafen von Mömpelgard. Er hat 1629 in Genf mit viersprachigem Text und vielen Holzschnitten einen »Thresor des parterres de l'univers«

herausgegeben, Gartenbeete teils im deutschen Geschmack mit allerhand nicht eben großzügigem geometrischem Spiel, teils französisch mit Bandmustern, zu denen zwei Menschenalter vorher Jacques Androuet du Cerceau den Anstoß gegeben hatte; eine dritte Gruppe gibt die damals unentbehrlichen Irrgärten. Allein die fortschrittlichen Gärtner beruhigten sich nicht mehr bei solcher Zirkelkunst. Sie wollten als Grundlage ihrer Blumenpflanzungen die modischen Naturmotive, »broderies et autres gentillesses«, vor Augen haben. Dem kam der genannte Daniel Rabel 1630 durch ein hübsch gestochenes »Livre de differants desseings de parterres« entgegen, Ranken mit magerem Blattwerk und mauresken Einzelheiten, allerdings noch bescheiden an künstlerischem Gehalt. Weitere Folgen haben ein Monogrammist H. B. bei dem Stecher Jean Leclerc herausgegeben (Parterres et compartiments) und der pariser Gärtner Pierre Betin 1636 in dem Hefte »Le fidelle jardinier«. Zu einem überraschenden Musterwerke solchen Flachornaments ist durch eine köstliche Reihe geräumiger, fein verteilter Rankenornamente der berühmte »Traité du jardinage« des Intendanten der Königlichen Gärten Jacques Boyceau sieur de la Barauderie geworden, Abb. 133 den 1638 nach seinem Tode die junge Witwe seines gleich nach ihm verstorbenen Neffen und Nachfolgers herausgab. Von den gefälligen Beeten waren mehrere in den Schlössern Ludwigs XIII ausgeführt worden. Endlich hat ein Praktiker, der erste Gärtner des Königs, Claude Mollet, der schon Heinrich IV gedient hatte, 1652 seinem Lehrbuch »Théâtre des plants et jardinages« in guten Stichen geschickte Erfindungen von der Hand seiner drei Söhne beigegeben. Der eine von diesen, André Mollet, war Hofgärtner der Königin von Schweden geworden und hat 1651 in Stockholm mit eigenen Entwürfen einen selten gewordenen »Jardin de plaisir« drucken lassen.

Leidenschaftlicher als diese wackeren Gärtner sind die Goldschmiede dem unruhigen Geiste der Zeit gefolgt. Ein Nachklang gemessener Renaissance freilich sind noch die Schwarzornamente, mit denen die Franzosen spät, aber reif einem Lieblingsthema ihrer deutschen Zunftgenossen folgten. Noch unbeholfen 1598 und 1602 Jehan Vovert, der auf der einen seiner Folgen das Schwarzornament um Anhänger ordnet. Dann mit dicht gedrängten Schweifranken M. Christollien und um 1615 Stephanus Carteron. Von 1614 bis 1619 wetteifern drei raumsichere Meister: Jacques Hurtu in drei Folgen von erlesenem Geschmack, darin Uhrgehäuse, Anhängerflächen und Teilstücke vergrößerten Maßstabes mit Schweifwerk oder voll geschwungenen Ranken, J. Toutin in Châteaudun, der zwischen die

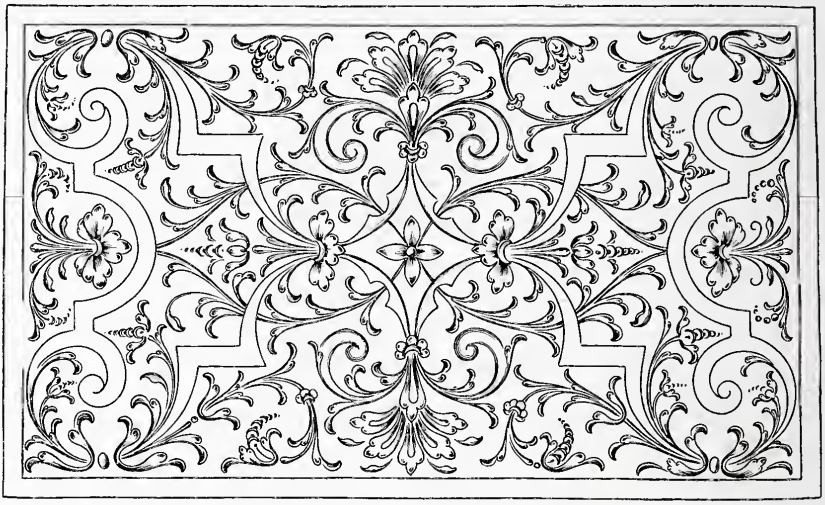


Abb. 133 Jacques Boyceau 13:22

Schmuckteile seiner beiden Folgen allerlei Figuren mischt, wie etwa zwei Zimmerleute, die ein solches Stück zersägen, und der anmutige, im Kleinsten geschickte Pierre Nolin. Auch nach Italien hatte die Gattung hinübergewirkt: in Rom gibt der Stecher Giovanni Battista Costanctino 1615, 1622 und 1625 je eine Folge mit vergleichsweise kräftigen Schweifornamenten heraus, in Perugia ein Angelus Lazzarinus ein Heft ähnlicher Art.

Im Schmuck selber aber trat gerade jetzt an die Stelle der üblichen Schmelzarbeit eine neue Mode durch die Begeisterung für Diamanten. Als Untergrund für sie zog man dem Golde das weiße Silber vor. Das alte Roll- und Schweifwerk schien reif, durch zeitgemäße Naturmuster abgelöst zu werden. Allerdings sprach in dem Blattwerk der geraden oder schiefen Sträuße, die jetzt zur Lieblingsform wurden, auch das Knorpelwesen noch ein kräftig Wörtlein mit. Man schlitzte und löcherte die Blätter und verdickte sie wie zu Erbsenschoten; so entstand die seltsame Mode, die man Schotenwerk genannt hat.

Wir ahnten sie schon um 1614 in Versuchen, die der junge Wendel Dietterlin in Lyon angestellt hatte. Deutlicher ist sie vorbereitet in den »Tabulae gemmiferae«, einer Folge von 24 Schmuckstücken, die P. Symony, wohl ein Goldschmied, 1621 in Straßburg von Isaac Bruun und Pierre Nolin hat stechen lassen. Bald erscheint sie ausgereift und hat um 1623 etwa zwölf pariser Goldschmieden zu größeren oder kleineren Folgen und einigen großen Einzelblättern Anlaß gegeben, so

Abb. 134 Balthasar Le Mersier, Gédéon Légaré, Rodolff Schulte, wohl ein Deut-

scher, u. a. Der Stecher Moncornet, der ihrer mehrere in Verlag nimmt, hat sie anziehender zu machen gesucht, indem er ihnen Landschaften und lustige Figuren in Callots Art zufügte. 1635 schieben sich bei François Lefebure zwischen das Schotenwerk natürliche Blumen ein, denen fortab die Zukunft gehört. Mit einem Gemisch aus beiden sind die mindestens fünfzig seltenen Stiche des lothringer Goldschmieds Claude Rivard angefüllt (Daten 1647—1651), auf denen sich dichter Diamantschmuck und überfülltes Kleingerät mit zahllosen Einzelheiten zu kaleidoskopisch wirren Eindrücken mischen.

Moncornet hatte den Humor, die Gattung, die er selber aufgebracht, scherzend zu Grabe zu läuten. Unter den pariser Goldschmieden fand sich ein witziger Spötter, Daniel Boutemie, nach den verwitterten Zügen seines Bildnisses ein absonderliches Original. Er hat auf einem großen Blatte die Karikatur einer Trinkschale gezeichnet, an deren unübersehbar zerspaltenen und verbogenen Rändern man drei Monate täglich eine neue Stelle finden könne, um die Lippen anzusetzen. Und in einem Büchlein von zwanzig Blättern, dem »Ouvrage contenant plusieurs dessins de merveilleuse récréation« stellt er »in Gestalt verschiedener Einfälle über einen zerschnittenen Hut«, gleichfalls 1636 je zwei toll phantastische Köpfe mit üppigem Aufputz aus zerfasertem Lappen- und Knorpelwerk dar. Kein Wunder, daß eine Formenwelt, die so boshafte Kritiker fand, ihrem Ende nahe war. Als Ludwig XIII 1643 in noch jungen Jahren starb, stand das Gegenspiel dieses Stils, der Klassizismus, bereit, dem Knorpelwesen die Herrschaft abzunehmen.

DIE KLASSISCHEN STUDIEN UND DIE ARCHITEKTEN. Den Grund zum Klassizismus der Epoche Ludwigs XIV hat auch in der Kunst Kardinal Richelieu gelegt. Er hat 1640, zwei Jahre vor seinem Tode, Beauftragte nach Rom entsandt, um dort Künstler strengerer Gesinnung für Frankreich zu werben und alte Baureste abzuformen. Daran hatte der Tischler Adam Philippon teilgenommen. Dieser ließ 1645 durch seinen einstigen Lehrling, den jungen Jean Lepautre, eine anregende Sammlung römischer Bauzieraten radieren, die »Curieuses recherches de plusieurs beaus morceaus d'ornemens antiques et modernes«, Kapitelle, Basen und Postamente, Friese und Rosetten, Masken und Halbfiguren, bald klassisch im Sinne der späten, fast barock zu nennenden römischen Antike, bald auch wohl völlig neuzeitig bewegt, wie sie sich eben im Skizzenbuche des Romfahrers trafen. Solche Vorbilder zu ermitteln und für die Gegenwart zu verarbeiten ward das Ziel der beiden folgenden Jahrzehnte auch im Stich- und Buchwesen. Die Zeit war reif für eine neue Kunst. Das zeigt sich

Abb. 134 Rodolff Schulte 22:16

daran, daß eine ganze Schar junger Künstler gleichen Alters und gleicher Tatkraft sich in ihren Dienst stellte. Sie waren 1640 eben zwanzig Jahre alt; meist haben sie damals Rom besucht. Unter ihnen die Führer der kommenden Formenbewegung auch im Ornamentstich: Charles Lebrun, der künftige Herrscher über die französische Werkkunst, Jean Lepautre, der unerschöpfliche Ornamentist, und Jean

Marot, der fähigste Architekturstecher der nächsten Jahrzehnte, nebst seinem Gesinnungsgenossen A. Pierretz.

Gegen diese junge Zukunft wollten die Alten nicht zurückstehen, griffen aber die Sache recht akademisch an. So der anspruchsvolle Hofmann »sieur« Charles Errard (1606—1689), Maler und Architekt, später Direktor der Académie de France in Rom, in mehreren aufwändig gestochenen Folgen, davon zwei 1651 der Königin Christine von Schweden gewidmet: Friese, nach antiken Anregungen hergerichtet (Divers ornements), die Trophäen Caravaggios (Divers trophées) und korrekte Aufnahmen von Marmorvasen (Recueil de divers vases antiques), alles anspruchsvoll vorgetragen und doch sehr dürftig erfaßt. Achtung verdient dagegen die reichhaltige Sammlung mannigfaltiger Friese und Rosetten, die auf Grund seiner klassischen Studien der ehrwürdige Maler Jacques Stella (1590—1657) planvoll und launig komponiert hatte, und die 1658 aus seinem Nachlaß seine Nichte Claudine Bouzonnet von der geschickten Françoise Bouzonnet stechen ließ: Divers ornements d'architecture après l'antique. Wie der gediegene Gestalter hier alten und neuen Anregungen selbständig nachgeht, so hat er weiterhin auch Gefäße gezeichnet, strenge Aufnahmen der klassischen Marmorvasen, Proben kecker Bronzen aus der italienischen Renaissance und geschmackvolle eigene Erfindungen; auch sie hat seine Nichte 1667 als ansehnliches »Livre de vases« veröffentlicht.

Das Meisterstück peinlich genauer Aufnahme, noch heute wertvoll, hat später unter Colberts Schutz der junge Architekt Antoine Desgodetz (1653—1728) vollbracht, als er von 1674 ab die Bauten des alten Roms in Grundrissen, Fassaden und Einzelheiten vermaß und 1682 in dem stolzen Bande »Les édifices antiques de Rome« in großen Kupfern bester Stecher veröffentlichte. Hier war ein fester Ausgangspunkt für die theoretischen Studien gewonnen, auf die dieses rückschauende, mit Gelehrsamkeit bepackte Geschlecht viel Mühe und Zeit verwendet hat[3]. Wir können aus dieser Literatur nur einige für die Anschauung besonders einträgliche Beispiele nennen. Die lehrreiche »Parallèle de l'architecture antique et de la moderne« des vornehmen Dilettanten Roland Fréart sieur de Chambray, 1650, stellt hinter sorgfältigen Kupfern ausgewählter Stücke der antiken Ordnungen jeweils die Auffassung der zehn bedeutendsten früheren Theoretiker über die Proportionen zusammen. Die klassische Vitruvausgabe der Epoche hat 1673 der vielseitige Arzt Claude Perrault (1613 bis 1687) besorgt, eine Übersetzung ins Französiche im Auftrage Colberts, dem Könige gewidmet, mit großen, scharfen Kupfern: Les dix

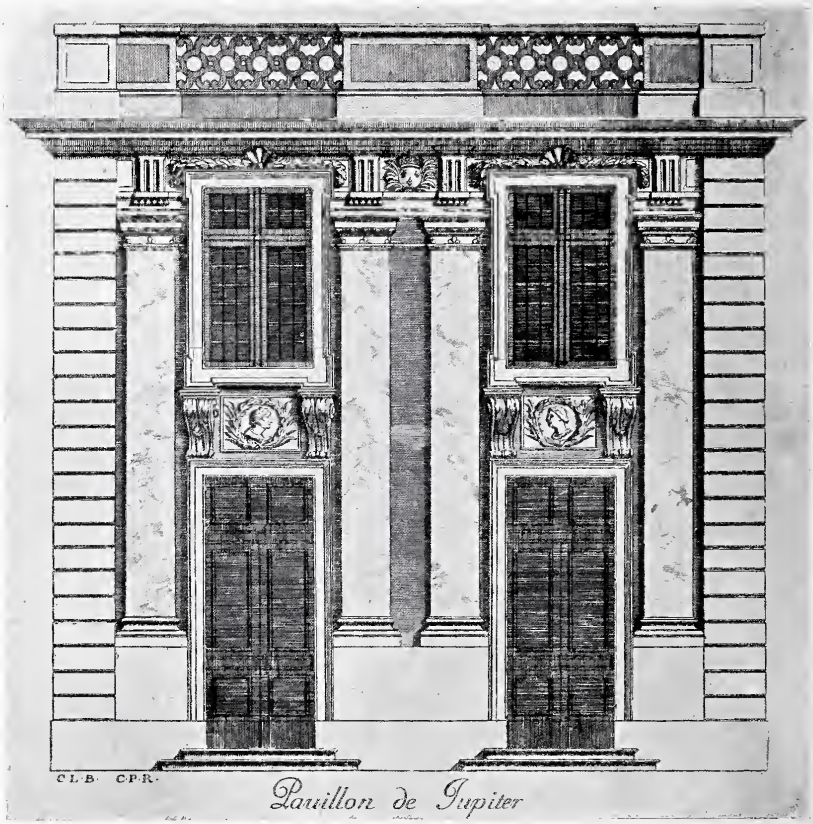


Abb. 135 Charles Lebrun 33:31

livres d'architecture de Vitruve. Das stattliche Werk wird ergänzt durch eine ebenso sauber illustrierte Darstellung der Säulenordnungen, die derselbe Perrault 1676 als »Ordonnance des cinq espèces de colonnes« hat folgen lassen; auch sie hat Colbert in seinen Schutz genommen. Neben diesen höchst ernsthaften, gleichsam höfischen Publikationen jener gelehrten Kunstfreunde haben die privaten Versuche des alternden und verbitterten, einst als Stecher so verdienten Abraham Bosse keinen leichten Stand: er brachte 1659 in den »Représentations géométriques de plusieurs parties de bâtiments« an der Hand der Ordnungen korrekte Portale eigener Erfindung und 1664 in zwei Werken, »Traîté des manières de dessiner les ordres« und »Des ordres de colonnes en l'architecture« neben den Grundproportionen hübsche Verzierungen für die feineren Glieder und allerhand anregende Vermessungsgedanken. Mehr den Worten als den Bildern dankt seinen Ruf

der dicke Foliant, in dem seit 1675 der Mathematiker, General und Lehrer der Baukunst François Blondel (1618—1686) seinen »Cours d'architecture« an der pariser Akademie niedergelegt hat.

Zum Glück hat all dieses Gelehrtenwesen die Baukunst in ihrer schöpferischen Tätigkeit nicht gestört. Der geistige, politische und wirtschaftliche Aufschwung Frankreichs stellte in Stadt und Land eine beneidenswerte Menge von Aufgaben. Daß wir hier auf das Ergiebigste unterrichtet sind, ist das Verdienst des trefflichen Jean Marot, des unermüdlichen Schöpfers von gegen tausend Architekturstichen[4]. Er ist um 1619 als Sohn eines Tischlers in Paris geboren, war vielleicht mit Philippon in Rom und hat seine Radiernadel zunächst an mehrere architektonische Bücher gewendet. Vor allem aber hat er für die Verleger François Langlois genannt Ciartres († 1647), Pierre Mariette und den eigenen Vertrieb eine schwer zu ordnende Fülle von Einzelblättern, Gruppen und Folgen hergestellt. Er datiert fast nie, hat nur im Anfang seine Hefte mit Titeln versehen, später aber die Abzüge nach dem Wunsche der Käufer zu Bänden wechselnden Inhalts vereinigt. Überdies sind die Platten nach seinem Tode weiter verkauft und zum Teil noch hundert Jahre später neu abgezogen worden. Er führt eine feine Nadel; nur im Figürlichen ist er unbeholfen und wird gelegentlich von seinem Altersgenossen Jean Lepautre unterstützt; später hat sein begabter Sohn Daniel Marot mitgearbeitet.

Man muß scharf acht geben, um auf seinen Stichen Aufnahmen und eigene Erfindungen zu unterscheiden. Jene überwiegen nach Zahl und Wert. Der Baugeschichte seines Vaterlandes hat er, wie einst Ducerceau, den unschätzbaren Dienst erwiesen, alle bedeutenden Bauten dieser rastlosen Zeit in Plan und Aufbau anschaulichst festzuhalten. Außer in einigen fein gestochenen Folgen der Frühzeit, meist Kirchen und Portalbauten in Paris, hat er seine Aufnahmen in zwei Sammlungen herausgegeben. Kleineren Formats ist der »Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume«, 112 Blatt, unter Sammlern der »kleine Marot« genannt. Aus großen, oft übergroßen Blättern besteht der »große Marot«, eine Sammlung von meist 195 Stücken, ohne Titel, nur mit einem Inhaltsverzeichnis (Table du recueil cy dessus des planches des sieurs Marot Père et fils), unter ihnen besonders eingehend Gruppen über den Louvre und die Tuilerien. Die Architekten von Ruf pflegt er zu nennen. Aus Eigenem mischt er einzelne Bauten und Pläne ein, auch eine Folge antikisierender Versuche, wie Triumphbögen. Im übrigen hat er seine eigenen Erfindun-

Abb. 136 Jean Lepautre 44:11,5

gen besonders in der früheren Zeit nach den Gegenständen zu Folgen vereinigt, Portale, Altäre, Grabmäler, Kamine, auch einiges für den Innenschmuck, wie Alkoven, Decken, bekrönte Türen, ein Heft gefälliger Friesverzierungen, fünf Folgen von Vasen und vielerlei Gitter. Ihm sind alle Motive klassischer Geltung zur Hand; allein es will ihm nicht immer gelingen, sie unter einander und zu dem stets strengen Kernbau abzustimmen und das von den Vätern Ererbte sich ganz zum Eigentum zu machen. Doch verdient sein ernstes Bemühen in jedem Falle hohe Achtung.

Dem Jean Marot nächst verwandt durch Technik und Gesinnung ist der feinnadlige Radierer A. Pierretz, der seit 1647 im Verlag des Fr. Langlois und seiner Witwe vier zierliche Folgen hat erscheinen lassen. Ein Heft von Skizzen antiker und neuerer Bruchstücke, ähnlich dem Philippon, Waffen, Friese, Masken u. a. (Recherche de plusieurs beaux morceaux d'ornemens) und drei Reihen eigener Erfindungen voll fleißig aufgegriffener klassischer Motive, noch nicht ausgereift, aber im Ornamentalen wie Figürlichen dem Marot mindestens ebenbürtig: Portale (Livre d'architecture de porte et cheminées), Kamine (Desseins de cheminées) und Altäre nebst Grabmälern (Livre d'autels et d'epitaphes). Man möchte annehmen, daß der vielversprechende Künstler früh verstorben sei. Ein jüngerer Verwandter, der sich Pierretz le jeune nennt, ist 1666 in vier Folgen von Füllungen, Trophäen und umrahmten Gefäßen ein nur mäßiger Radierer und Erfinder.

Was andere Architekten an eigenen Werken stechen ließen, ist nichts Großes. Der tüchtige Pierre Le Muet (1591—1669), in erster Linie Festungsbauer, hatte schon 1623 unter Ludwig XIII eine »Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes« herausgegeben, die 1647 neu verlegt und um »Augmentations de nouveaux bastimens« erweitert wurde: Entwürfe für städtische Wohnhäuser, vom einfachsten Einfensterhaus aufwärts, klug ersonnen und sorgsam gezeichnet. Ein Jahr danach, 1624, hatte der Arzt Louis Savot als vernünftiger Baufreund und Hygieniker Lehren über den Wohnungsbau drucken lassen, die noch 1685 dem Architekturprofessor François Blondel so wertvoll schienen, daß er sie als »L'architecture française des bastimens particuliers« mit zeitgemäßen Anmerkungen neu herausgab. Praktischen Aufgaben gilt auch das Werk, das 1652 der junge Architekt Anthoine Lepautre (1621—1682) in Stichen seines berühmten Bruders Jean herausgab, später bei Jombert neu verlegt, mit sorgsam durchgeführten Entwürfen ansehnlicher Stadt- und Landhäuser in Grundriß, Ansichten und einigen Einzelstücken. Selber hat die Radiernadel der mittelmäßige Pierre Cottart geführt: er begann als Marots Konkurrent 1648 mit Aufnahmen pariser Kirchen (Recueil de plusieurs pièces d'architecture, qui sont à Paris) und brachte 1686 einige eigene Bauten unter dem weitläufigen Titel »Recueil des œuvres du sieur Cottart«. Hin und wieder hat man fortab auch Einzelgebäude von Ruf in besonderen Werken dargestellt: so das Schloß Richelieu in Stichen des Jean Marot, Jules Hardouins »Château de Clagny« 1680 und mehrfach das berühmte Invalidenhaus mit seinem Dom (Le Jeune de Bullencourt 1683, Félibien 1706 und Pérau 1756).

Wie so vieles Gut der Fremde, wurde auch die in Rom beliebte Gattung der Ansichtsstiche jetzt in Paris durch Künstlergeist und Künstlerhand umgeformt und hat zum Ruhme der französischen Kunst wirksamst beigetragen. Der Großmeister ward Israel Silvestre aus Nancy (1621—1691), ein Landsmann und Gesinnungsgenosse des Callot; auf zahllosen kleineren Blättern setzten die Perelle und Aveline seine starken Werte in kleinere Münze um. Die Bauten in Paris und besonders die Schlösser des Königs und des Adels stehen dank diesen Meistern mit dem bunten Beiwerk des damaligen Verkehrs der Nachwelt anschaulich vor Augen. Die Wißbegier richtete sich vor allem auf das Wunder von Versailles, den Brennpunkt der königlichen Bautätigkeit, zumal auf das Ganze seiner Anlage mit dem weitläufigen Umwerk der Gärten. Hier haben der große Israel und der geschäftsmäßigere Baustecher Pierre Lepautre, der frühreife Sohn des

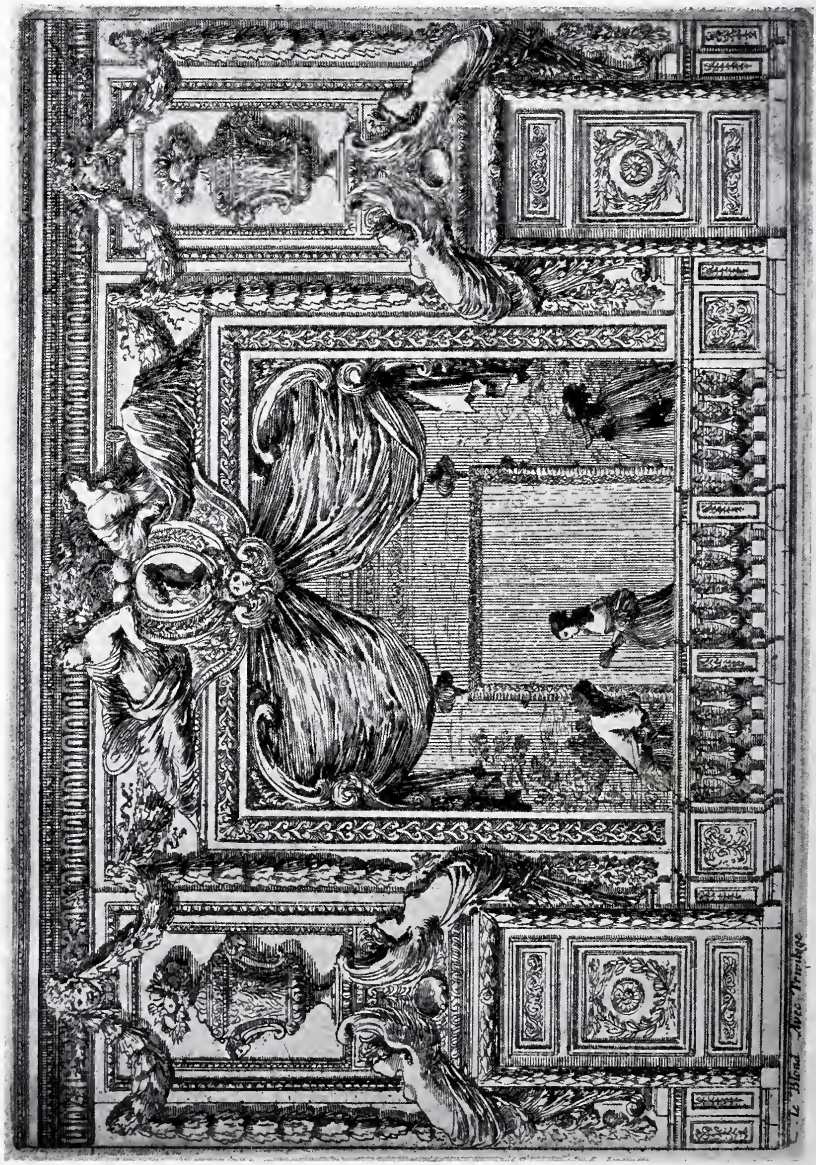


Abb. 137 Jean Lepautre 13,5 : 19

Jean, vor und nach 1680 mit geräumigen Stichen eingesetzt. 1714 und 1715 hat der Verleger Gilles Demortain als »Les plans, profils et élévations des ville et château de Versailles« eine Reihe großer Ansichten und Pläne veröffentlicht. Pierre Lepautre hat mit seinem sicheren Stichel die »Chapelle du chasteau de Versailles«, den anmutigen Bau Jules Hardouin Mansarts und Robert de Cottes, behandelt, der auf der Grenze zum folgenden Stilabschnitt steht. Auch Lenôtres Gartenkunst, die Terrassen, die Lauben, die Beete, haben Lepautre beschäftigt. Der kluge Félibien setzte 1676 seine gewandte Feder für ein Werk über die bewunderte Muschelgrotte mit meisterlichen Stichen ebenso ein wie für den Text zu Sébastien Leclercs Aufnahmen der äsopischen Fabeln an den Brunnen des »Labyrinthe«. Überall stehen die höfischen Publikationen auf der vollen Höhe der Absichten des Königs und seiner Architekten.

Für den Tagesbedarf der Bauenden wußten die Verleger durch ihre vielerlei Einzelfolgen zu sorgen. Sie stellten aus ihnen gern auch Sammelbände zusammen unter vorgedrucktem oder nur geschriebenem Titel, bis zu dem »Répertoire des artistes« des Jombert aus dem Jahre 1764. Unter Ludwig XIV haben Nicolas Poilly und nach ihm Mariette solche Sammelbände aus ihrem Verlage »Architecture à la mode« genannt und darin Ornamente und Geräte, Architekturen und Gartenbedarf, Aufnahmen und Entwürfe bunt gemischt. Eine ähnliche Sammlung ist handschriftlich als »Nouveaux dessins pour la décoration des maisons et jardins« bezeichnet. Die Architektur geht von nun ab aufs Ganze.

DER BAROCKE EINSCHLAG: LEBRUN UND LEPAUTRE. Die Vorkämpfer für die freiere Dekorationskunst wurden die Maler. Grundsätzlich freilich huldigten auch sie dem klassischen Ideal. Aber die unmittelbaren antiken Vorbilder ihrer Kunst, die gemalten Grottesken, waren dehnbarer als die Bauzieraten, mehr anregend als bindend. Überdies waren die »Grotten« in den alten Kaiserpalästen Roms längst wieder verschüttet und für das Studium unzugänglich geworden. Wer für die Dekorationsmalerei Klassisches zu geben suchte, nahm vielleicht Pilastermotive aus Rafaels arg verfallenen Loggien auf, wie der graziöse Radierer F. de la Guertière (Miscellaneae picturae vulgo Grotesques in spelaeis Vaticanis), oder gar, wie A. Pierretz, »Feuillages modernes« des »Mestre Francisque« aus Fontaineblau, die Füllungen des Holztäfelwerks aus Rossos Galerie Franz I. Die Malenden selber folgten der schwerblütigeren Auffassung der späteren italienischen Grotteskenmeister. Als der ehrwürdige Simon Vouet (1590—1649)

nach langem Aufenthalt aus Rom heimkehrte und der Regentin ein Kabinet und Bad im Palais royal ausmalte, drängte er breite, volle Ranken und kräftige Figuren um die gerahmten Bilderchen. Diese Pilaster hat 1647 als »Livre de grotesques« sein Schwiegersohn gestochen, der treffliche Michel Dorigny, der auch die Gemälde des Meisters, Grabstichel und Nadel glücklich mischend, köstlich weich zu übersetzen wußte. In seiner härteren Tonart ging auch der klassizistische Pedant Charles Errard diese Wege, als er um 1660 im Louvre für die junge Königin Räume malte und als »Ornemens des appartemens de la Reine« stechen ließ.

Wer aber als malender Jüngling mit offenen Augen um 1640 nach Italien zog, erfuhr das große Wunder seines Lebens nicht vor den toten Resten des Altertums, sondern vor der lebensprühenden Gegenwart, in den Festsälen der Barberini in Rom und des Palazzo Pitti in Florenz, wo eben Pietro da Corona zwischen goldstrotzenden Stuckrahmen seine genialen Scheinbilder auf die Decken gezaubert hatte. Ihr Vorbild hat den leuchtenden Aufstieg des jungen Charles Lebrun bestimmt[5]. Auch er ist 1619 geboren, eine Art von malerischem Wunderkind, schon mit 19 Jahren »peintre du Roi«, 1642—1646 in Rom von dem ernsten Nicolas Poussin beschirmt, mit 29 Jahren Besieger der verzopften Malerzunft und Begründer der Akademie, bald mit den bedeutendsten Innenmalereien beauftragt und von 1662 bis an seinen Tod 1690 Leiter aller künstlerischen Staatsbetriebe, der unbestrittene Führer des Stils Ludwigs XIV.

Man sollte meinen, daß er auch den Ornamentstich in seine Hand genommen hätte. Allein er selbst war Maler, nicht Stecher und hat seinen allherrschenden Einfluß durch seine zahllosen Zeichnungen (im Louvre allein bewahrt man ihrer dreitausend) und durch seine Mitarbeiter geübt. Von den meisterlichen Entwürfen sind damals nur zwei Reihen gestochen worden: die geistvollen Aufteilungen für die
Abb. 135 zwölf Pavillons am Schlosse von Marly, als Fassadenmalereien gedacht (Divers desseins de décorations de pavillons) und die breit geschauten Brunnen und Meerfriese aus Gestalten der alten Götterwelt, meist naturalistisch im Sinne der römischen Barockbildhauer, die Gedanken freilich meist herzlich platt. Seine entscheidenden Werke, die großen Raummalereien, sind erst nach seinem Tode den Fachgenossen zugänglich geworden, die ihn fortan als den Klassiker der heimischen Dekorationskunst verehrten: die Apollogallerie (La petite gallerie du Louvre) 1698 durch noch unbeholfene Radierungen von St. André; die Gesandtentreppe in Versailles, die Ludwig XV um 1750 un-

begreiflicherweise hat vernichten lassen (Grand escalier de Versailles) 1721, die »Grande gallerie de Versailles« gar erst 1752, beide allerdings durch die glänzendsten Stecher Frankreichs. Auch die früheste Schöpfung des Meisters, »Les peintures de Charles Lebrun dans l'hôtel Lambert«, hat man noch 1740 solcher Wiedergabe gewürdigt. Man kann an der Hand dieser Prachtwerke verfolgen, wie der leidenschaftliche Bewunderer des Cortona trotzdem seinen Saiten stets die dämpfende Sordine des französischen Geschmackes unterlegt. Über die Decken der Kapelle und eines Pavillons in Sceaux unterrichten nur Einzelblätter. Liebevoll eingehend sind dagegen schon 1679 zwei Teppichreihen, die Elemente und die Jahreszeiten, veröffentlicht worden (Tapisseries du Roi), um 1714 dazu eine Folge aus der Geschichte des Meleager, die der Herzog von Orléans besaß; die Manufaktur der Gobelins stand völlig in Lebruns Zeichen.

Was Lebrun selber dem Stich versagte, hat ganz in seinem Geiste dicht neben ihm der genialste aller jemals tätigen Ornamentstecher geleistet, der unvergleichliche Jean Lepautre[6]. Wiederum ein Altersgenosse, geboren 1618, nur ein Jahr vor Lebrun, zunächst in Philippons Tischlerwerkstatt geschult, wahrscheinlich mit ihm in Rom, seit 1643 Stecher in Paris, 1644 durch ein figürliches Skizzenwerk aus Italien, 1645 durch Philippons Fragmente bekannt. Er hat bis an sein Lebensende 1682 ausschließlich radiert, Brotarbeit aller Art, von Flugblättern und Geschäftskarten bis zu den königlichen Festberichten und Prunkwerken, wohl über 2200 Blätter; unter ihnen die Hälfte ausdrückliche Ornamentvorlagen. Eine Hand von unerhörter Sicherheit; meist soll er ohne jede Vorskizze unmittelbar in die Wachsschicht gezeichnet und jene wunderbar malerischen Wirkungen hervorgebracht haben, für die Michel Dorigny ihm Vorbild gewesen sein mag. Noch erstaunlicher aber ist die Kraft seiner Anschauung und die ohne Unterlaß und Nachlaß flutende Erfindung. Was nur die Zeit nahe legte an antiken und barocken Formen, der strotzende Akanthus und die schwellende Kartusche, großzügige Bauformen Abb. 136
und zierlichste Glieder, klassische Götter und höfische Modenarren, alles quillt ihm ohne jede Vorstudie aus innersten Gesichten zu und fügt sich in mühelosem Spiel zu stets überraschenden Harmonien in einander. Vor diesen überredenden Einklängen schweigt aller Widerspruch gegen den im Grunde aus zweiter Hand abgeleiteten Mischstil. An persönlichem Eigenwert wie an Schaffenskraft kommt diesem Erfinder kein anderer gleich.

Lepautre hat meist Folgen von sechs Blättern radiert, für verschie-

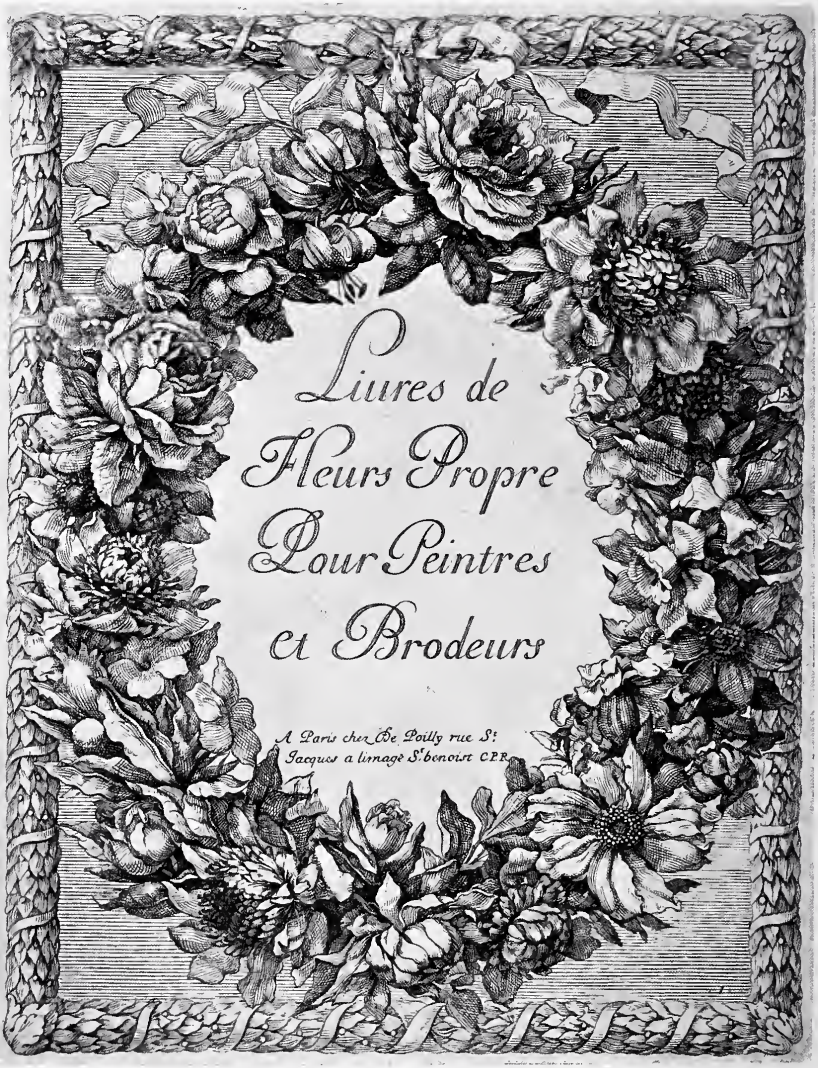


Abb. 138 Jean Vauquer 25:19

dene Verleger, 1654 für van Merlen, 1657 für Pierre Mariette, 1659 für N. Langlois, dann besonders für Le Blond, weniges im Selbstverlag. Noch 1751 hat Jombert aus gegen 750 etwas vernutzten Platten ein dreibändiges Werk »Oeuvres d'architecture de Jean Lepautre« zusammengestellt; wer seine Nadel schätzen lernen will, suche frühere Abdrücke auf. So bewundernswert wie seine Hand und seine Phantasie ist die Weite seines Blicks und seiner Interessen. Zu der Fülle

der Einzelheiten, der Friese, Pilaster und Füllungen, alle Aufgaben der Innenkunst, Decken, Wände, Alkoven, Kamine, Türen; weiter der ganze kirchliche Bedarf der Zeit, Altäre, Kanzeln, Schranken, bis zu Weihwasserschälchen und Kelchen; aus freier Luft Portale und Gärten, Brunnen, Ziervasen. Überall das Einzelstück freigebig zum Ganzen erweitert, strotzend umrahmt; wo immer es angeht, zwei Motive auf einem Blatte. Alle Räume bevölkert mit einem Gewimmel von sichersten Gestalten: Callot und della Bella scheinen neu zu erstehen. Ein königlicher Verschwender spendet aus unversieglichem Besitz. Abb. 137

Unter dem Zeichen solcher malerischen Gesinnung standen auch die prunkvollen Feste des jungen Königs, der inzwischen die Regierung selbst in die Hand genommen hatte. Die sorgfältigen Aufnahmen der flüchtigen Vorgänge haben vorwiegend Silvestre und Jean Lepautre radiert. Dieser die Krönung in Reims (La cérémonie du sacre du Roi Louis XIV 1654) und den Einzug in Paris gelegentlich der Vermählung 1660, »L'entrée triomphante de leurs Maiestez«, gedruckt mit Text von Tronçon 1662, mit malerischen Aufbauten im Geiste des Lepautre; Silvestre das rauschende Reiterspiel von 1662 (Courses de testes et de bague, mit Text von Charles Perrault, dem bekannten Märchensammler, 1670) und 1664 das erste der mehrtägigen Feste im Park von Versailles mit Aufführungen, Ritter- und Wasserkämpfen, Mahlzeiten und Beleuchtungen, »Les plaisirs de l'isle enchantée«; Lepautre endlich wieder die ähnlichen Veranstaltungen 1668, die erst 1679 mit Text von Félibien herauskamen, und die glänzenden sechs Tage von 1676, die Jean Bérain als Hofzeichner geleitet hatte.

EINZELFOLGEN AUS DER ZEIT DES AUFSTIEGS. Man sollte meinen, daß die Flut geistvoller Vorlagen, die aus Lepautres Werkstatt auf den Markt strömte, die ganze französische Dekorationskunst überspült hätte. Allein unmittelbar sind sie als Vorbild selten zu erkennen; die Schaffenden behaupteten sich als ihre eigenen Erfinder und fanden auch Verleger bereit. Nach solchen Meistern, meist angesehenen Mitgliedern der Akademie, ist eine ganze Reihe von Stichen entstanden, vor allem Ornamente, auch Decken, Gefäße und Geräte. Aus der scharfen Schule des Stella stammt Georges Charmeton (1623—1674), in seinen je vier Heften von Pilastern (Montants) und Masken und in fünf Folgen Malwerk für Wände, Wagen u. dgl. allem barocken Überschwang abhold, ein wenig mager, zumal in einem sehr brauchbaren Buche von Gesimsen und Profilen: Diverses corniches choisies sur l'antique. Gefälliger, pinselmäßiger, durch hübsche, ein wenig süßliche Figuren wirkt sein Altersgenosse Nicolas Loir

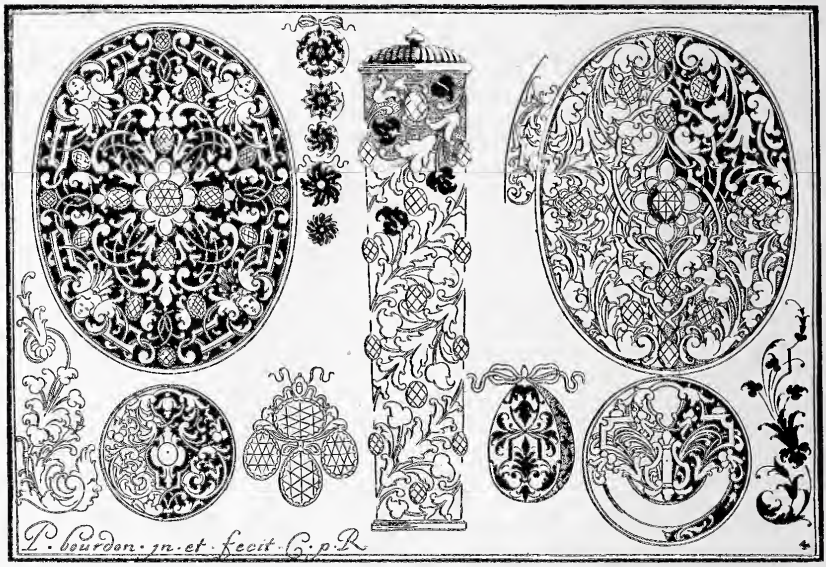


Abb. 139 Pierre Bourdon 1703–1707 11 : 16,5

(1624–1679)[7] in drei Folgen von Wand- und Wagenmustern, in anmutigen kleineren Breit- und Hochfüllungen, je 24 Blatt, und in anscheinend drei Folgen von Fächern. Aus den gleichen Motiven, symmetrisch aufgebauten Akanthusranken und Figuren, gestaltet sein jüngerer Bruder Alexis (1640–1713) seine vier Hefte von Füllungen und Friesen. In Bérains Kreis ist der bewegliche Jean Le Moyne (1638–1713) eingetreten. Er hatte an den Ornamenten der Apollogalerie mitgemalt und früh in sein Rankenwerk auch die kommende Mode, Linien- und Bandzierat, geschmiegt. Er hat 1676 selber in Bérains Verlag ein Heft mit Rankenfüllungen gestochen, 1693 eine zweite Folge mit bunten Grottesken im Sinne des großen Zeichners der Spätzeit; beide sind 1710 neu verlegt worden. Um seines Schöpfers willen sei auch ein kleines Heft von Füllungen und Friesen genannt, in die der berühmte Bildhauer Philippe Caffieri, geboren in Rom 1634, seit 1660 in Paris, die ihm so geläufigen Sinnbilder des Königs anmutig verwoben hat.

Diese Raumkünstler brachten gern auch ihre Versuche an Mal- und Stuckdecken auf den Markt. Als Ältester ein Schüler des Vouet, Jean Cotelle (1607–1676), dessen »Livre de divers ornemens pour plafonds« sich in dem späten, scharfen Stiche des Poilly trotz aller beweglich italianisierenden Rahmungen würdig und gemessen ausnimmt. Auch sein Schwiegersohn Nicolas Loir hat Decken »à la mo-

derne« gestochen und dem Gegner Lebruns, dem eigensinnigen Mignard, gewidmet. Cotelle gibt auf großen Blättern meist Ecken für wirklich oder scheinbar plastischen Aufbau. Die »plafonds« des Jean Le Moyne bekunden dagegen seinen nahen Zusammenhang mit Bérain durch launige und zierliche Grottesken.

Keiner dieser Meister ist im engeren Sinne Kunstgewerbler gewesen. Sie waren Akademiker und als solche mit allem Figürlichen gründlich vertraut. Doch lehren einige Vorlagenreihen, daß sich gewisse Radierer und Maler mit der dekorativen Verwendung der Figur im Besonderen zu schaffen machten, wie etwa die bakchischen Götterfriese des Pierre Brebiette (1598—1650), die Meerfriese des Zacharias Heince (Heinz?), die vier wirkungsvollen Folgen sich tummelnder Kinder von Louis Testelin (1615—1655), Friese, Pilaster, Schwebegruppen und Runde, und die Radierungen nach den geistvollen Skizzen des ebenfalls jung verstorbenen Raymond de Lafage (1650—1684).

Aus dem Kreise dieser Maler stammen auch einige Versuche für Gefäße und Geräte, tektonisch nicht eben bedeutend: klar empfundene Kaminböcke von dem alten Cotelle, peinlich korrekte Vasen in Stellas Ton von Charmeton, Kohlenbecken und Leuchtertische von Alexis Loir, der von Beruf Goldschmied war. Ein einzelner gut gemeinter Vorstoß kommt auch aus der Provinz, die im Übrigen völlig verstummt: von einem »sieur« Mouton in Lyon ein ansehnliches Buch mit großen Entwürfen üppig getriebener Kirchengeräte: Livre de desseins pour toute sorte douvrages d'orfévrerie.

Weniger an die Wandmaler als an die Verbraucher des Flachmusters, voran die Stoffzeichner und Sticker, hat der fleißige Nachkomme des alten Ducerceau gedacht, Paul Androuet Ducerceau (etwa 1630—1710) bei seinen rund dreißig Folgen von Friesen, Pilastern und sonstigen Zieraten, aus bald schärfer, bald weicher aufgefaßten Akanthusranken[8]. Wenn er daneben auch frei beobachtete Blätter und Blüten verwendet, so knüpft er an die Blumenfreude an, die von Holland herüber auch in Frankreich einen Platz gefunden hatte. Nach ihrem Hauptvertreter, dem vielgerühmten J. B. Monnoyer (1635 bis 1692) sind von Meisterhand die malerisch geschauten Blumen in Sträußen, Vasen, Körben und Kränzen oft größten Maßstabes gestochen[9]. Dieser »Jean-Baptiste« hat in dem zierlichen Jean Vauquer aus Blois einen getreuen Genossen und Nachfolger gefunden für Blumengruppen und Blumenmuster aller Art bis zu kleinsten Maßstäben hinab. In drei reizenden Folgen bedenkt Vauquer auch die Kleinkünstler mit Runden für Dosen und Uhrgehäuse, Ränder, und

Abb. 138

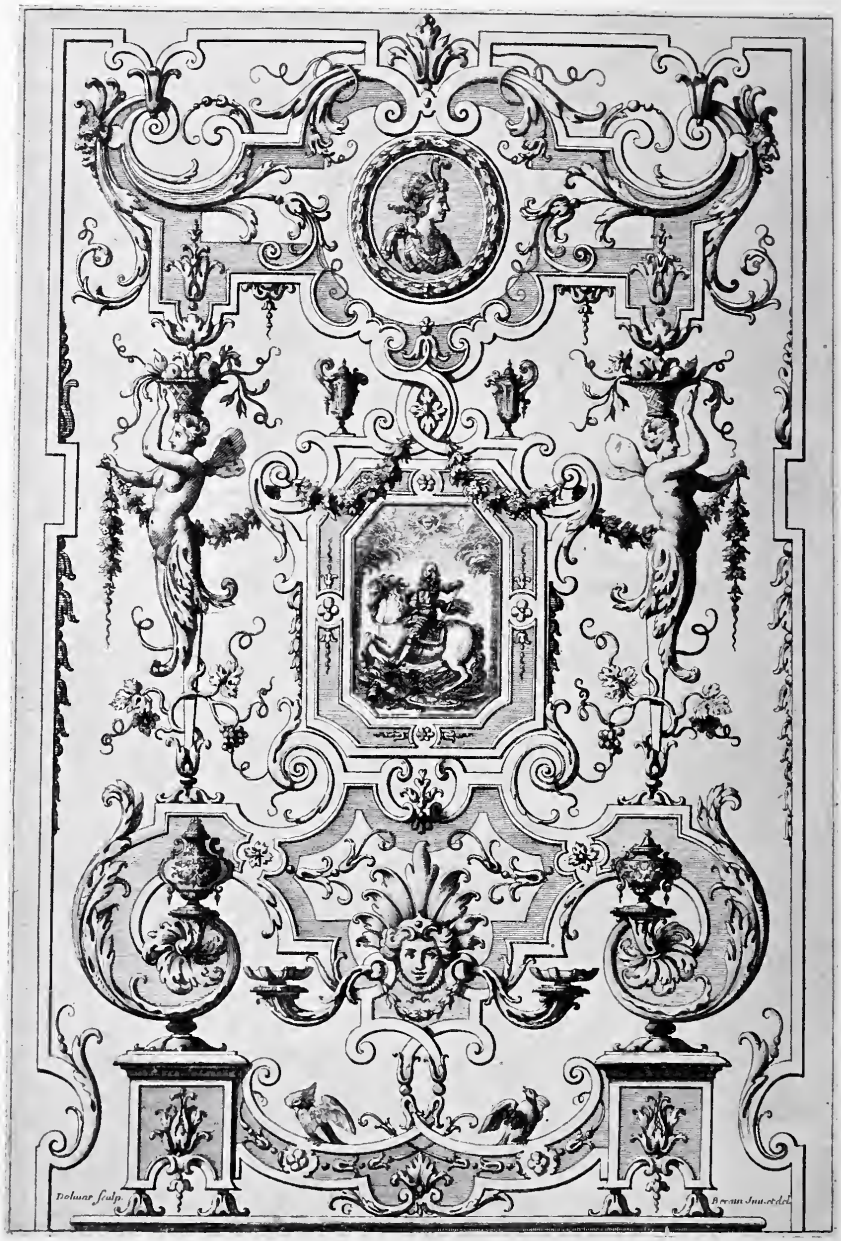


Abb. 140 Jean Bérain 31,5 : 21

Spindelkloben u. dgl., Blumenornamenten und sogar Figuren, wie sie die neu erblühte Schmelzmalerei sich wünschte[10].

GOLDSCHMIEDE, GRAVEURE, KUNSTSCHMIEDE. Das Pflanzenornament in beiderlei Gestalt, Blumenwerk und Akanthusranken, beherrschte die Ornamentik auch der Juweliere, deren Gewerbe aus dem Aufwand der Zeit größten Gewinn zog[11]. Die Mode der Schotensträuße war seit etwa 1640 vorüber; jetzt werden die mannigfach geschliffenen Edelsteine zu dichteren Gruppen gehäuft. Für die gravierten und mit Schmelz verzierten Flächen mußten die Goldschmiede vorab die Blume studieren: dafür stach ihnen Nicolas Cochin aus Troyes (1610—1686) um 1645 ein entzückendes Büchlein Abb. 143a von Blumen in Naturgestalt. Die reichlichsten Anwendungen geben 1657 ein »Livre de feuilles et de fleurs« von François le Febure, der sich schon im Schotenwerk bewährt hatte, und 1663 der Hofgoldschmied Gilles Légaré in einem »Livre des ouvrages d'orfevrerie« auch mit seltenen Ringen, Kettengliedern, Petschaften[12]. Etwas später, zierlichst gereift, waren zwei feine Meister in Genf tätig, Jean Mussard und J. L. Durant, 1673 und 1682.

Zweitens wollten die Fachgenossen nebst Gesellen und Lehrlingen sich an der klassischen Akanthusranke üben, nicht nur in den winzigen Maßstäben der Juweliere, sondern zuvor in größerer Zeichnung. Auch dazu geben stechende Goldschmiede Gelegenheit. Louis Roupert in Metz 1668, ein Meister P. C. in Paris 1672 und besonders großräumig T. le Juge 1678 hängen ihre Juwelenstücke, die Anhänger, Deckelchen und Schleifen, in scharf gezeichnete, bald magere, bald fleischigere Ranken. Als gestrengen Lehrmeister dafür empfiehlt sich noch zu Beginn des folgenden Jahrhunderts der wackere J. Bourguet 1702 und 1723 in zwei »Livre de taille d'épargne«, die auch für emaillierte Flachreliefs und Einlagen in Schildkrot dienen konnten. Unter das Zeichen von Bérains Schweifstil hatte sich inzwischen der geschmackvolle Graveur Pierre Bourdon in seinen drei hübschen »Essais de gravure« von 1703 Abb. 139 bis 1707 gestellt. Daß solche Franzosen auch im Ausland auftauchen, versteht sich nach der Vertreibung der Protestanten. In London vereinigt S. Gribelin 1704 zwei ältere Folgen zu einem »New book of ornaments«, die beiden Richtungen der heimischen Fachgenossen verbindend, harte Akanthusranken und zartes Kleinwerk. In Rotterdam sticht nach 1702 der Graveur Jacques Collan eine Folge. Lange nach seines Verfassers Tode scheint 1762 in London ein Goldschmiedebuch des Jean Guien mit Schmuckstücken aus kräftigem Barocklaub erschienen. Die holländischen Verleger haben diese Gattung weidlich geplündert.

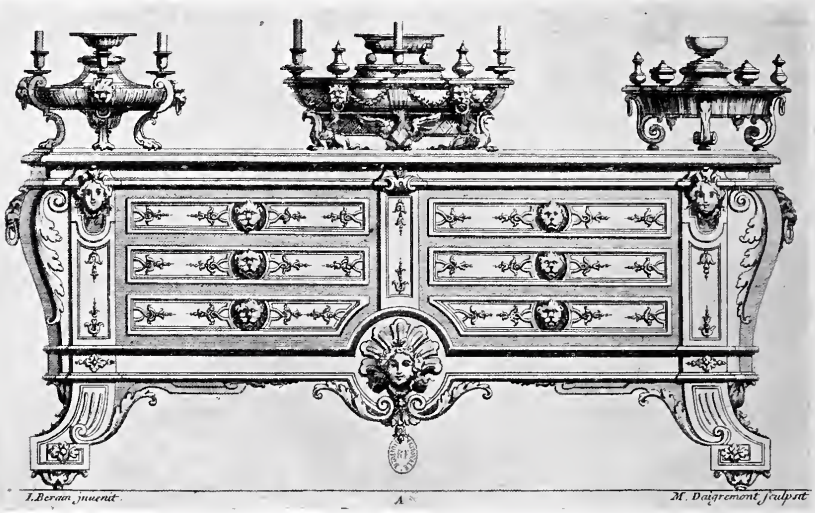


Abb. 141 Jean Bérain 15:25

Diesen Kreisen der gravierenden Kleinarbeiter waren als Muster für den Tagesbedarf auch Wappen und Wappenschilder, Sinnbilder und Monogramme von Nöten. Auch hierfür fanden sich unternehmende Köpfe aus dem Fache. Für Monogramme zuerst 1664 ein Kunstfreund Armand Desmarests sieur de St. Sorlin (Livre de toute sorte de chiffres), für den Gesamtbedarf in den achtziger Jahren durch verschiedene kleine Werke der Maler Charles Mavelot, zwei Bücher mit Chiffern und heraldischen Wappen, Wappenhaltern und Emblemen, endlich der tüchtige Nicolas Verien (Livre de chiffres 1685).

In der Werkstatt blieb der Grabstichel noch immer üblich in den Händen der Eisenverzierer, der Schlosser für Waffen und Schloßbeschläge. Diese Eisengraveure hatten sich, wie wir sahen, bis in die Barockzeit hinein mit dem Formenkreise der Renaissance begnügt. Jetzt fanden sich Neuerer für die Motive und die Methoden, zunächst unter den Waffenschmieden, den Gewehrschlossern. Ein P. C. Daubigny stach um 1634 eigenhändig eine feine kleine Folge im reifen Blumengeschmack. Doch wendete Meister François Marcou sich 1657 an den tüchtigen Stecher Jacquinet, um seine »Pièces d'aarquebuzerie« in gediegener Form unter die Werkgenossen zu bringen, denselben, der später noch nach Arbeiten der Meister Thuraine und le Hollandois ein besonderes Büchlein stach[13]. Inzwischen hatte 1659 der junge Jean Bérain als sein Erstlingswerk ein zierliches Buch dieser Art in Kupfer gebracht. Die neue Mode des Akanthus erscheint auch hier 1685 in zwei Folgen des Stechers Simonin.

Dagegen hatten die Kunstschmiede für ihre Schloßbeschläge neue Wege eingeschlagen. Die Gravierung schien jetzt bäuerlich; die »Diverses pièces de serrurerie«, die 1663 einer der Brüder Bérain nach dem Schlosser Hugues Brisville graviert hat[14], sind wie ein Nachklang. Man verlangte an den Luxusmöbeln aufwändigeren plastischen Zierat und ersetzte am liebsten das Eisen durch die Goldbronze. Das Problem für die Schlosser ward das Gitterwerk. Seit der Architekt das Ganze des Baues einheitlich gestaltete, genügte ihm nicht mehr, was der Schmied in der Werkstatt aus Stoff und Technik heraus zusammenschweißte. Tektonische Gerüste, Akanthusranken und modische Linienspiele wollten in der Zeichenstube erlernt sein. Auch hier nahm der Künstler dem Handwerker den Griffel aus der Hand. Jean Marot ist der erste gewesen, der auf zwanzig licht gezeichneten Blättern die neuen Motive zu großen und kleinen Gittern verarbeitet hat, noch etwas abstrakt und werkfremd. Dann bringt der jüngere Pierretz eine nicht ungeschickte Folge von Gittern, Schloßwerk, Feuerböcken. Auch Jean Lepautre hat seine reife Ornamentik an ein »Livre de serrurerie« gewendet, das sein zweiter Sohn Jacques gestochen hat. Nun treten auch Handwerksmeister in diese Spuren, Nicolas Hasté, der dem Architekten de Lespine für seine Anregungen dankt, Robert Davesne 1676. Von den Verlegern veröffentlicht N. de Poilly ähnliche, gut erfundene Folgen. Auch aus der Provinz melden sich tapfere Praktiker, 1685 der Meister auf der königlichen Werft in Marseilles Pierre Gautier und 1688 in dessen Manier ein Jean gleichen Namens. Das schwellende Akanthuswerk, dem alle diese bescheiden vorgetragenen Entwürfe zustreben, kommt als vornehmer Ausklang in dem stattlichen Buche zu Gehör, das 1693 ein angesehener französischer Meister Jean Tijou in London, der Schöpfer stolzer Prachtgitter in Hamptoncourt und anderen Orten, von trefflichen holländischen Stechern hat herstellen lassen, das »Nouveau livre de desseins«, das man nach des Meisters Tode noch während der Régence in Paris neu auf den Markt gebracht hat[15].

BERAIN UND SEIN KREIS. Auf seine letzte Höhe führt den Stil Ludwigs XIV ein Großmeister des Ornamentstichs. Zuerst durch Arbeiten seiner eigenen Hand. Der junge Lothringer Jean Bérain[16], 1637 oder 1638 in St. Mihiel geboren, hat an der Seite seines älteren Bruders Claude in Paris bescheidentlich als Berufsgraveur begonnen, vielleicht im Dienst der Waffenschmiede. Sein erstes Werk ist eine Folge von Gewehrzieraten, die er 1659 als »Diverses pièces pour les arquebuziers« in den für dieses Gewerk üblichen Zierformen mit feinem Stichel hergestellt hat; an Einzelheiten der Zeichnung und Er-

Abb. 142 Daniel Marot 27:20

findung läßt sich schon der künftige große Ornamentist ahnen. Schwerer fällt es, ihm das schon genannte, trockene Heft zuzutrauen, das 1663 ein Bérain nach dem Schlossermeister Hugues Brisville gestochen hat. Weiterhin scheint er, wie sein Bruder Claude, sich an kleinen Gravierornamenten und Einzelheiten aus der Apollogalerie versucht zu haben,

Blättern, welche spätere Verleger zu willkürlichen Folgen zusammengewürfelt haben[17]. Lediglich als Stecher hat er, nachweislich von 1671 ab, Wandornamente aus der Apollogalerie bearbeitet, wo seit 1669 besonders sein Altersgenosse Jean Lemoyne in fortschrittlichem Sinne malte; diese Platten sind erst 1710 als »Ornemens de peinture et de sculpture, qui sont dans la galérie d'Apollon« veröffentlicht worden. Seine außerordentlichen Anlagen haben ihr Feld erst gefunden, als er 1674 als Hofzeichner für die Theater und Feste angestellt wurde. 1677 übertrug man ihm auch die Gärten; seit 1679 wohnt er unter den Handwerkskünstlern im Louvre, und nach Lebruns Tode 1690 wird er der entscheidende Erfinder für alle Staatswerkstätten. Als solcher blieb freilich ihm selber kaum Muße für den Grabstichel. Aber seine Erfindungen hat er bis zu seinem Tode 1711 in meisterlichen Stichen bewährter Techniker als Folgen oder in großen Sammelbänden durch seinen Schwiegersohn, den Hofuhrmacher Thuret, vertreiben lassen, vor allem die Grottesken für Wände und Teppiche, den Kern seines Ruhmes, auch Kamine, Kapitelle, Möbel und Geräte, Gitter, Beete und die Katafalke, die aufzubauen seines Amtes war. Bérain ist weder Architekt noch Maler gewesen, sondern, so zu sagen, Musterzeichner; sein Bereich ist die Fläche. Linienzüge und Bänder vollen Schwunges und anmutigen Wechsels macht er zum Gerüst nicht nur der Gitter und Beete, sondern auch der weitläufigen Wandfüllungen, ja der Kamine und Möbel: die Kurve unterwirft sich den Akanthus und maßt sich die Herrschaft selbst über die Architektur an. Über alles aber schüttet er versöhnend die unnachahmliche Grazie seines Wesens aus, das siegessichere Flächengefühl und die fröhliche Fülle des Beiwerks, das ihm zumal seine Bühnentätigkeit immer neu zur Verfügung stellte. Was er in sein Baugerüst einfügt an Treppen, Tempelchen, Lattenwerk und Baldachinen, an Göttern, Satyrn und Äffchen, schreibt sich von der Bühne her, aus der Komödie und den höfischen Spielereien, die zu leiten ihm oblag. Aber er hat daraus nach Form und Gehalt eine eigene Scheinwelt gestaltet, seinem Volkstum gemäß, nie ohne Laune und nie ohne Geschmack. So hat er seine Zeitgenossen, die Großen und die Kleinen, in seine Bahn gezwungen.

Abb. 140
Abb. 141, 132

Von Bérains Macht zeugen mancherlei Stichfolgen näherer oder fernerer Anlehner und Nachahmer, Entwürfe und Aufnahmen, von Künstlern oder nur von unternehmenden Verlegern. Voran in der Flächenkunst. So erschienen für die aufwändige Band- und Goldstickerei an Himmelbetten unter anderen ein reichhaltiges »Livre d'ornemens propre pour les meubles« von Bacqueville und zwei Hefte

Abb. 113 Daniel Marot 28:18

großzügiger Umrißzeichnungen aus dem Verlage des Nicolas Guérard. Dieser hat auch die Kunstschmiede mit Gitterwerk in Bérains Kurvenstil bedacht; von den Schlossern selber läßt ein tüchtiger, klarer Zeichner, G. Vallée, starke Linienmuster durch die Hand seines Sohnes groß und eindrucksvoll stechen. Durch Bérain ist, wie wir sahen, der Goldschmied Bourdon angeregt. Mit älteren Erinnerungen mischt den neuen Kurvenstil der angesehene Silberschmied Masson auf großen, sauberen Graviervorlagen für Silberwerk aller Art: Nouveaux desseins pour graver sur l'orfeverie. Mit anmutigem Linien- und Grottesken-spiel ziert für den Verleger Jean Mariette ein begabter Zeichner eine reichhaltige Folge von Tabaksdosen. Völlig im Geiste seines Anregers Bérain hat der berühmte André-Charles Boulle (Buhl, 1642—1732) ein Breitheft mit den kurvenumspielten Möbeln und Geräten ausgehen lassen, die seinen Namen zum Gattungsbegriff gemacht haben; drei seltene Einzelblätter kennt man auch von einem seiner Söhne.

Über die Dekoration dieser Spätzeit, zu der vor allem Jules Hardouin Mansart, der allmächtige Architekt von Versailles, den Grund gelegt, unterrichten neben den oben schon genannten Architekturwerken wiederum Einzelfolgen und Aufnahmen der wichtigsten Einzelheiten: Portale und Türen, Kamine und Täfelungen. Die Verleger wetteifern; von den Stechern bewährt sich auch hier Pierre Lepautre, der seine Radiernadel immer leichter zu führen lernt. Ein Maler und Stecher Jean Leblond (1635—1709) nimmt sich besonders des Holzwerkes in den pariser Kirchen an, der Gestühle und Kanzeln, bis zu lehrreichen Holzverbindungen: Desseins de developemens d'assemblages de menuiserie, 1703. Beispiele der verschiedenen, am Bau benötigten Techniken werden jetzt auch den architektonischen Lehr- und Handbüchern eingefügt, zu denen seit 1691 die beliebte »Architecture de Vignole« des A. C. Daviler, in weiteren Auflagen »Cours d'architecture« benannt, das Beispiel gab, das 1714 Sébastian Le Clerc in seinem Traité d'architecture fortsetzte.

FRANZOSEN IM AUSLAND. Als Ludwig XIV die Hugenotten zwang auszuwandern, traf er die wertvollsten Volksschichten seines Landes, die Handwerker und Künstler. Allerdings sind die Flüchtlinge Sendboten und Werber des französischen Geschmacks geworden. Unter ihnen war ein Ornamentstecher, der zu den drei Großmeistern des Stils Ludwigs XIV gehört, der Sohn des trefflichen Architekturstechers Jean Marot, Daniel Marot[18]. Um 1660 in Paris geboren, aufgewachsen als Stecher und Baumeister im Betriebe des Vaters, ist er 1685 nach Amsterdam geflohen und hat dort als Architekt Wil-

helms von Oranien, des späteren Königs von England, als ausübender Baukünstler und vor allem fruchtbarer Vorlagenschöpfer bis nach 1718 gewirkt. Seine rund 300 Blätter, meist Folgen zu je sechs Blatt, später, 1703 und 1712, zu Sammelbänden wechselnden Inhalts vereinigt, sind mit leichter, anmutig spielender Nadel radiert, echteste eigenhändige Originalarbeit, wie sie nach Jean Lepautre kein anderer wieder geleistet hat. Er geht mit allumfassendem Blick auf jedes Thema
Abb. 142 ein, das bei der Auszier der Gebäude von Nöten ist, Wände und Decken' Malereien und Vorhänge, Gärten, Lauben, Brunnen, Vasen. Er bedenkt die Architekten wie die Bildhauer, die Tischler und die Uhrmacher, die Goldschmiede und die Schlosser, selbst Gewerke, deren sich sonst niemand angenommen hat, wie die Tapezierer, Sticker und
Abb. 143 Seidenweber. Alles durchströmt von warmer, eindringender Empfindung vom Großen bis ins Kleinste; ein zeichnender Maler, kein peinlicher Graveur. Es mischen sich Nachklänge barocken Geistes mit klassizistischen Erinnerungen seiner Jugend. Dazu das unausweichliche Beispiel Bérains, dessen Kurvenspiel kein zweiter so persönlich verarbeitet und auf Werkaufgaben aller Art angewendet hat. Ein feiner Beobachter der Natur, zumal einer gärtnerisch veredelten Landschaft, hat er in seinen grottesken Füllungen gelegentlich zu den Linienzügen und dem Akanthusgerank freies Busch- und Blumenwerk gemischt, schon wie ein Vorschmack der kommenden malerischen Auffassung der Régence. Vor alle Anregungen aber tritt oft wie ein dämpfender Schleier die bürgerliche, klassizierende, ein wenig nüchterne Art seiner neuen Heimat, als hätte er die Fühlung mit dem bewegteren pariser Leben verloren. Er hat daheim, soweit wir sehen, keinen Einfluß mehr geübt. Nur in Holland spiegelt seine Art sich spät in den geistvollen Buchzieraten des von Paris nach Amsterdam übersiedelten Bernard Picart (1673–1733), auch in den Malereien und Stickereien eines Prachtwagens, die dieser 1714 für den spanischen Gesandten Herzog von Ossuna gezeichnet und selber auf einige Blätter radiert hat. Was hätte Marots reiches, anregendes Talent seinem Vaterlande sein können, wenn er sich in Paris hätte ausleben dürfen.

Abb. 143a Nicolas Cochin Teil, 2:11

Abb. 144 Johann Leonhard Eysler 9,5 : 25,5

DAS DEUTSCHE BAROCK

Vor dem großen Kriege hatte der deutsche Ornamentstich, obwohl überwiegend auf die Kleinkünste bedacht, jeden Vergleich bestehen können. Jetzt waren die Besteller verarmt, die Werkstätten verlassen, die Formen zu plumpem Knorpelwesen verroht, die Verleger ausgestorben. Es galt einen Neubau von Grund auf.

An Begabungen fehlte es nicht. Aber wer etwas besonderes zu sagen hatte, mußte in die Fremde gehen. Solch ein dem Vaterlande verlorenes Talent zeigt uns der Ornamentstich in Franz Cleyn oder Klein aus Rostock, der in Rom gelernt und in Dänemark und England als Maler und Radierer gearbeitet hat; 1658 ist er gestorben. In London hat er um 1645 mit reger Phantasie und leicht spielender Nadel drei malerische Folgen radiert: längliche Quer- und Hochstreifen mit Abb. 145 wildem Getier in saftigem Gerank, Friese mit den Gestalten der fünf Sinne und »Borders of grottesco work«. Er hätte das Zeug gehabt zu einem deutschen Stefano della Bella, dessen Wege er irgendwo gekreuzt haben mag.

Die Trümmer des deutschen Kunstschaffens ließen sich nicht ohne fremde Anregungen herstellen. Wir müssen zufrieden sein, wenn dabei die deutschen Erfinder trotz allem ihre Eigenart behaupteten.

DAS BLUMENWERK DER KLEINSTECHER UND DER STICKERINNEN. Am frühesten ging eine Gruppe zarthändiger Goldschmiede in Nürnberg ans Werk, noch ehe die Friedensglocken läuteten. Sie haben seit 1647 für feinste Gravier- und Schmelzarbeit eine Gruppe anmutiger und unabhängiger Blätter gestochen, Schmuckstücke, besonders Anhänger, Kreuze und Schleifen, und die herkömmlichen Zierflächen, alles voll eng verwachsener Blätter und Blüten über dunklem Grunde ins Lichte modelliert. So 1648 Heinrich Raab, Abb. 146 der als Anlaß seiner Arbeit ehrlich bekundet: »C'est pour avoir de

Abb. 145 Franz Cleyn 35,5:7

l'argent«. So Johann Hanias 1650 als Erfinder dreier Hefte und als Stecher der Entwürfe des Cornelius van Brecht. So auch einige Monogrammisten. Etwas derber geben ähnliche Motive die »Schneidbüchlein« von Paul Hauer und Johann Heel, der in drei größeren Folgen, z. T. 1664, seine Blumen schon unter phantastisches Geranke wirrt, halb Akanthus, halb gotisches Gekräusel. Um gefällige Anordnungen zierlichen Pflanzenwerks mühen sich weiterhin auch Augsburger, wie 1663 Christoph Schmidt. Eigene Wege gehen mit feinem Gerank und Blümchen einige Buchbinder, die ihren Fachgenossen, den »Stempfelschneidern«, zierliche Muster von Stempeln zum Vergolden oder Blindpressen zusammenstellen.

Den günstigsten Boden hat die Blumenlust in aller Folgezeit bei den nadelfertigen Frauen gefunden. Der Krieg hatte auch die Modelbücher vergessen lassen. Jetzt mühten sich seit 1666 der nürnberger Verleger Paul Fürst und seine erfinderische Tochter Helene Rosine in den vier Heften ihres »Modelbuch« um zeitgemäße Vorlagen für Ladengewirk, Kreuzstich und Strickarbeit; als dankbare Formenquelle bot sich von selber die Welt der Blätter und Blüten dar. Die folgende Generation, die in Nürnberg Johann Christoph Weigel als Verleger beherrscht, sucht dazu auch für die moderneren Stickarten förderliche Anregung. Weigel hat zwei kunstfertige Frauen dafür gewonnen, Muster für Plattstich verschiedenster Technik und Anwendung zu entwerfen, für Hauben, Tücher, Schuhe, Stuhlbezüge u. a., fast durchweg aus Einzelblümchen oder Blumengruppen. So sind von der Organistentochter Frau Amalie Beer die »Wohlanständige Frauenzimmer-Ergözung« erfunden, von der Kantorsgattin

Margarethe Helm die »Nadel= auch Laden=Gewirck=Ergötzungen« und noch 1727 ein drittes Werk, das Margaretha Kraus verfaßt haben soll. In den Werkstuben der Männer wichen die freundlichen Naturspiele ernsteren Motiven.

DAS BAROCKLAUB DER HOLZSCHNITZER. Die welschen Baumeister und Stuckbildner, die nach dem Kriege Süddeutschland überfluteten, brachten über die Alpen ihre Lieblings=»Beizierde« mit, den massigen, tiefgehöhlten Akanthus; von dort her ist er auch im Stich, oft unter italienischem Titel, den deutschen Tischlern und Schnitzern vermittelt worden. In Graz hat der Maler Mathias Echter mit breiter Nadel eine »Raccolta di varij cappricij et nove inventionij di fogilami romane« (1679) und eine noch stattlichere Folge geätzt, Schnitzvorlagen für Rahmen, Wagen, Tische u. dgl., breitspurig schwellendes Gesprieß, gleich wuchernden Kohlblättern, von Kindern und Tieren durchtummelt; vom augsburger Stecher Ulrich Stapf alsbald rücksichtslos nachgeschrieben. Zaghafter führt um 1685 die Radiernadel der kaiserliche Hoftischler Johann Indau in Wien[1]. Er gibt »Rabeschi e fogliami romani« und belebt mit ihnen im folgenden Jahre ein gewichtiges »Wienerisches Architektur=, Kunst= und Säulen=Buch«, zu dessen geräumigen Zeichnungen er den Stoff auf Reisen in »Italia und Germania« gesammelt hatte; er wagt sich über die hölzernen Altäre bis in den Kirchenbau hinein und meint, die Architektur dürfe nicht bei den alten Regeln verbleiben. Nun rühren sich auch die augsburger Unternehmer, besonders der kecke Stapf: seit 1690 erfindet für ihn der Bildhauer Johann Unselt in dem neuen Tone Möbel, Türen, Rahmen, Schlitten u. dgl. in mindestens sechs Folgen, meist »Neues Zierathen Buch« betitelt. Auch Bayern stellt seinen Mann, den Bürger und Klosterschreiner Benedikt Stadler in Niederaltaich, mit selbstgerissenen Vorlagen von 1698; in Breslau war schon 1685 der Meister M. Steinlein oder Steinle tätig gewesen, andere folgen an anderen Orten. Selten mit so platter Genügsamkeit, wie um etwa 1707 der Tischler Christian Senckeisen in seinem »Leipziger Architectur= Kunst= und Seulen=Buch« mit dürftigen Ranken und mageren Gehängen um einige für die Typengeschichte lehrreiche Bauarbeiten und Möbel; im Texte spießbürgerliches Gejammer über die böse Zeit: »man siehet offt seinen Greuel, wie sich die Architectur muß zerhümpeln und mißbrauchen lassen«. Doch sind wenigstens seine Fachausdrücke gutes Deutsch. Stattlich steht gegen ihn 1710 der »Architektonische Tischler« des Marcus Nonnenmacher da, eines Hoftischlers der Kaiserin, mit seiner Vorliebe für die Schraubensäule; sein Laubwerk gleicht noch völlig den Vorgängern von 1685.

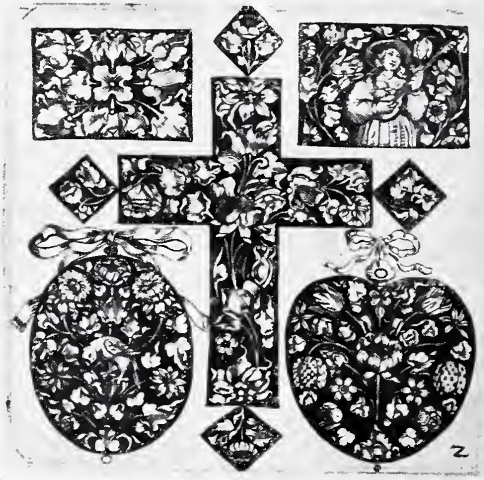


Abb. 146 Heinrich Raab 6:6

DAS FRANZÖSISCHE LAUBWERK DER SILBERSCHMIEDE. Inzwischen hatten die Stecher in Augsburg und Nürnberg ihre Werkstätten wieder gefestigt und durch betriebsame Kopien die Formenwelt der Franzosen bekannt gemacht. Sie stellten ihren Verlag auch den heimischen Erfindern zu Dienst. Besonders den tüchtigen augsburger Edelschmieden, die schon im zweiten Menschenalter nach dem Kriege den alten Ruf des deutschen Silbergewerks in Süd und Nord wieder zu Ehren gebracht hatten; ihre Namen stehen unter den Lieferern für die preußischen Könige voran. Für den Stich zeichneten sie teils Einzelheiten, zumeist die trockenen Akanthusranken französischen Geschmackes, die man auch weiterhin romanisch nannte, teils die vielerlei modernen Gebrauchstypen, wie sie die erhöhte Lebenskultur auch auf der deutschen Tafel heimisch gemacht hatte, Aufsätze, Tee- und Kaffeegeschirr, dazu Leuchtgerät, Weinkühler und silberbeschlagene Prunkmöbel. Der Aufbau meist noch tastend, zwischen barocker Freiheit und klassizierender Zucht, das Ornament aus dem Französischen ins herbere Deutsch übertragen. Es beteiligen sich die auch durch erhaltene Arbeiten bekannten Führer des Gewerks.

Wie ein Vorläufer, halb aufs Kleine, halb aufs Große gerichtet, behandelt von 1676 ab Johann Conrad Reuttimann in seinen wohl neun Folgen vorwiegend Ornamente, besonders »Französisches Laubwerk«, das seine Verwandtschaft mit der italienischen Art noch nicht verleugnet. Auch die Kupferstecher Leonhard und Jacob Wilhelm Hekkenauer, Söhne eines Silberschmieds, der erstere 1704 gestorben, zeich-

nen in drei Teilen »Romanischen Laubwercks« und in zwei weiteren ähnlichen Folgen die Einzelheiten und die Geräte noch rundlich und krauthaft. Noch Aegidius Bichel, der als Goldschmied nicht genannt scheint, aber von 1696—1704 drei Bücher mit Umrahmungen, großen Friesen und Geräten erfindet, kerbt seine Ranken tief nach Schnitzerart. Ihm ähnelt der gewandte, ungenannte Zeichner, nach dem J. C. Bodenehr für Jeremias Wolff ein »Französisches Lauber-Buch von unterschidlichen Schwüngen auf die neueste Manier« gestochen hat. Abb. 147 Moderner fühlt in einer kraftvollen Folge 1703 der vielbeschäftigte Meister Albrecht Biller (1663—1720); er kennt die Franzosen, prägt den Akanthus schärfer und legt seinen Laubflächen bisweilen schon das Zukunftsmotiv, das Bandwerk, zu Grunde. Darin folgt ihm ein jüngerer Namensvetter Johann Jacob Biller († 1723) mit zwei weniger bedeutenden Folgen. Als Reifster schließt die Reihe mit fünf reichhaltigen Heften der angesehene Abraham Drentwett (1647—1729). Er be- Abb. 148 herrscht nicht nur das Ornament, sondern auch den Aufbau aller Haupttypen seiner Zeit, der Leuchtertische, »Feuerhunde«, Spiegelrahmen, Lehnstühle und »Waasen«; er mischt mit Geschick klassizistische Anregungen von Paris mit daheim gebräuchlichen freieren Formen. Er reicht, so alt er war, in das neue Jahrhundert hinein, in dem aus Bérains Kurvenstil das deutsche Bandelwerk erwuchs. Dieses werden wir gesondert zu betrachten haben und dabei noch einigen Nachzüglern des Silbergerätstiches begegnen.

DIE JUWELIERE. Die deutschen Goldschmiede standen ihren Genossen vom Silberhandwerk an Einfluß nach, haben sich aber im Stich neben ihnen bewährt. Die zierlichen Blumenmuster von 1650 waren aus der Mode gekommen. Auch für die Gravier- und Schmelzarbeit suchte man zunächst das breite Laub der welschen Art. Ein recht krauser, nicht eben geschmackvoller Phantast, Hieronymus von Bömmel, hat nicht nur über Schmucksachen, sondern auch über Gestalten von Getier und Reitern solch verworrene Flächenmuster gebreitet und sie mit Fug »Gold-Schmieds-Grillen« genannt. Einen Zug ins Breite, den Silberschmieden verwandt, bringt Georg Kurtz »alias Stilstand« aus Rom heim; er veröffentlicht durch Stiche eines Giovanni Giacomo Tourneysen alias Faeton in einem seltenen »Zierathen Buch« bei Jeremias Wolff in Augsburg stattliches Gerank für Treibflächen und breiten Brustschmuck, in den er auch malerische Bandschleifen einflicht. Doch gediehen die Schmuckkunst und der Schmuckstich weniger im bürgerlichen Halbschatten der Reichsstädte als in der Sonne des Kaiserhofs zu Wien. Dort hat Fridrich Jacob Morison von 1693 Abb. 149

Abb. 147 J. C. Bodenehr 31:18

ab seine vier köstlichen Folgen voller Geschmeide, Kleingerät und Zieraten teils selbst »ersunnen, gezeichnet und verlegt« teils für den Verlag des J. A. Pfeffel stechen lassen. Ein Meister schon der Anordnung: zwischen den Juwelenscheiben und -sträußchen mit ihrem pendelnden Behang, den Döschen und Petschaften, dem Buchdeckel und dem Fächerblatt steckt er lockere Blumengruppen auf und schwingt er Schreibmeisterschnörkel aus Federzügen und Schwarzornamenten; die »Feston von Blumen und Früchten« haben ihn 1699 selbst zu einem Sonderheft begeistert. Auch bei ihm stiehlt sich leise das zierliche Bandwerk ein. Sein Beispiel wirkt daheim und draußen. In Wien zeichnet J. A. Loreck eine hübsche Folge; in Augsburg erscheint eine zweite von seinem Landsmann, dem Kaiserlichen hofbefreiten Goldarbeiter Paul Schmidtmeyer. Aus Morisons erster Folge hat 1695 der Augsburger David Baumann in seinem »Buch von allerhand Gold-Arbeit« zu reifem Behangschmuck und Kleidgerät, wie Schnallen und Degen, Nutzen gezogen; er ist werkgerecht, handfest und doch nicht ohne Schwung. Bis nach London hin fand Morisons Art Beifall: der Deutsche J. Bartholomä Herbst erscheint wie sein Schüler in seinem ansprechenden »Book of several juwelers work« von 1710.

Eine Sonderaufgabe hat sich Johann Leonhard Wüst in Augsburg gestellt in seinen vier Folgen für »Schneid- und Aetzarbeit«. Kleines und großes Gerät, Dosen und Büchsen, Väschen und Waffen, Becher und Pokale, ja ein vollständiges Kaffeegeschirr deckt er über und über mit dichten Mustern aus Laubwerk. Ein echter Graveur, der keine leere Fläche duldet, ob auf »Geschirr« oder »Gallanteries«. Wo er sich freilich an große Körper wagt, versagt seine Lupenkunst.

DIE ZEIT DES BANDELWERKS IN ORNAMENT UND DEKORATION. Den formenhungrigen Deutschen dieser Tage mußten Bérains wandelbare Formenspiele wie ein Wunder erscheinen. Die Verleger holten sie herüber, alle Gewerke nutzten sie, auf dem Werkplatz wie in der Stecherstube, eng nachahmend oder freier ausgestaltend. Das Bandelwerk bestimmt einen Abschnitt im Ornamentstich des deutschen Barocks.

In ihm steht als der vielseitigst tätige Paul Decker voran. In Nürnberg 1677 geboren, von 1699–1705 in Berlin Schlüters Gehilfe, in Sulzbach und Erlangen pfalz- und markgräflicher Architekt und Baudirektor, schon 1713 mit 36 Jahren gestorben. Sein leichtes Talent hatten nach 1705 die Verleger Weigel in Nürnberg und Wolff in Augsburg an Stichfolgen aller Art beschäftigt. Acht Hefte Grottesken Bérainscher Art, mit Kurven und antiken oder chinesischen Gestalten

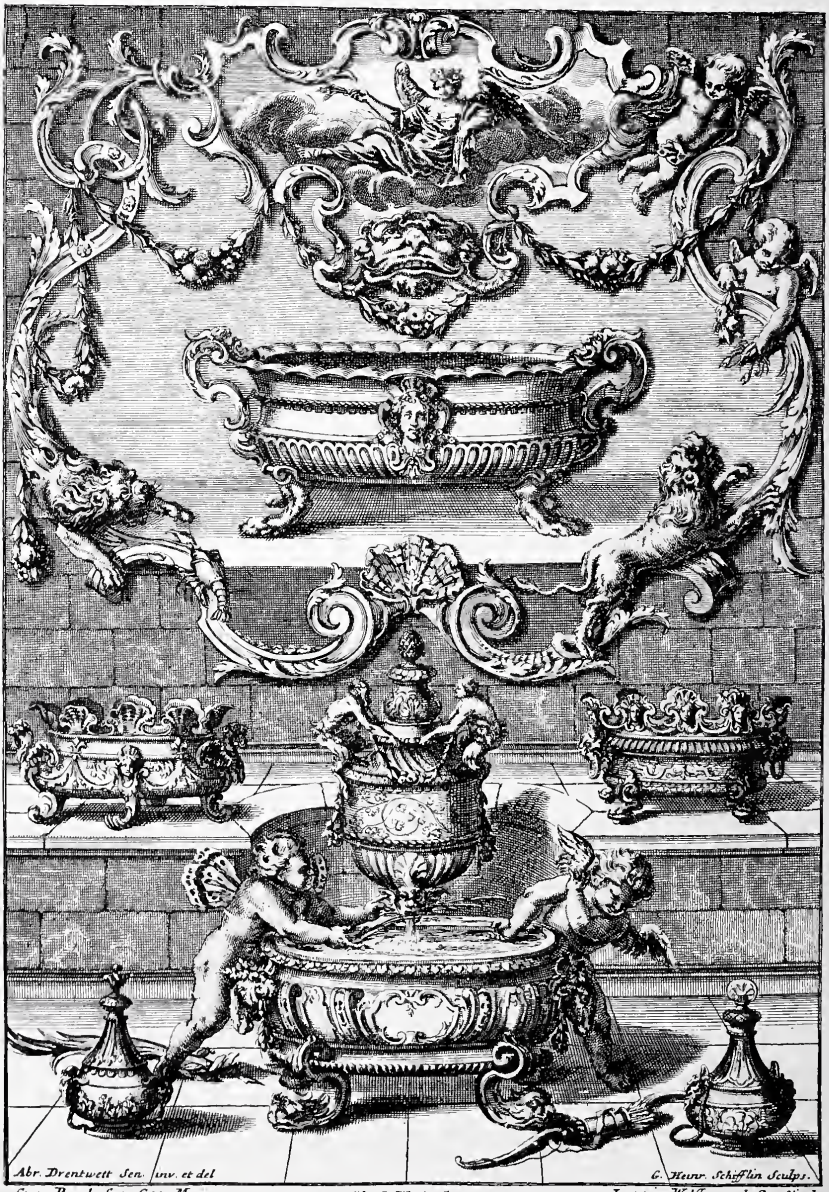


Abb. 148 Abraham Drentwett 29,5 : 20,5

reichlich durchsetzt, einige ausdrücklich für die Goldschmiede und Glasschneider bestimmt. Etwa ebensoviele oft bunt zusammengewürfelte Reihen für tektonische und plastische Zwecke, Kartuschen, Möbel, Gefäße, Decken, Kamine, Kirchengeräte, bald von Rom bald von Paris bedingt und doch gut deutsch; auch zwei Hefte mit Gittern und Toren für die Schmiede, »Gatter- oder Sprangwerck« und »Sprang- und Schlosser-Werck«. Alles voll frohgemuter Laune, das Fremde zu Eigenem umgeprägt, mit sicherem Raumgefühl. Aber seine Phantasie nahm höheren Flug in das Ganze der Dekorations- und Baukunst, in die schier schrankenlose Welt fürstlichen Prunkes, die er für seine Schloßbauten träumte. Träume solcher Art legte er in aufwändigen Zeichnungen fest; für sie fand er in Jeremias Wolff einen weitschauenden Verleger. So entstand seit 1711 das mächtige Werk, das seinen Namen groß gemacht hat, der »Fürstliche Baumeister oder Architectura civilis, wie grosser Fürsten und Herren Palläste mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten anzulegen und auszuzieren«[2]. Der Idealentwurf eines Fürstenschlosses mit allem Zubehör. Grundrisse, Fassaden eines zweigeflügelten Gebäudes, im Mittelbau die Prunksäle, in italienischer Art mit üppigen Säulen, Scheingewölben und plastischem Schmuck, daneben die Wohn-, Schlaf- und Vorgemächer nach pariser Geschmack mit glatten Wänden, flachen Decken, Grottesken und Bortenstickereien. Ein Bild der zwiespältigen Anregungen und der deutschen Anpassungskunst, die er, hier mildernd, dort steigernd, zu persönlicher Einheit genutzt hat. Decker wird dem Kleinen wie dem Großen gerecht, der zierlichsten Schmuckkunst wie den wuchtigsten Monumenten. Solche Mischung auch im Anhang zum ersten Teil: eine pomphafte Ehrenpforte für den Schloßhof, ein stolzer Prachtturm neben eleganten Gartenhäusern. 1716 hat Wolff in einem »zweiten Teil« die hinterlassenen Gedanken des hochfliegenden Geistes nachgetragen, einen Königspalast von ganz phantastischen Ausmaßen; der Rastlose hatte für drei weitere Bände Gartenbauten, Kirchen und Stadthäuser geplant. Der deutsche Ornamentstich hat in Decker seine stolzeste Hoffnung verloren. Abb. 150

Wie er mit dem Ornamentenschatz seines Hirns zu wuchern weiß, zeigen auch die geistreichen, aus Grottesken, Trophäen, Figurengruppen frei aufgebauten Umrahmungen, die um die Bilder des großen Gedenkwerkes über den »Spanischen Successionskrieg« spielen, der von 1701—1714 Europa in Atem gehalten hatte. Wolff hatte es, wiederum auf eigene Kosten, als Seitenstück zu den Ruhmeswerken auf Ludwig XIV veranlaßt und dem unerschöpflichen Ornamentisten das

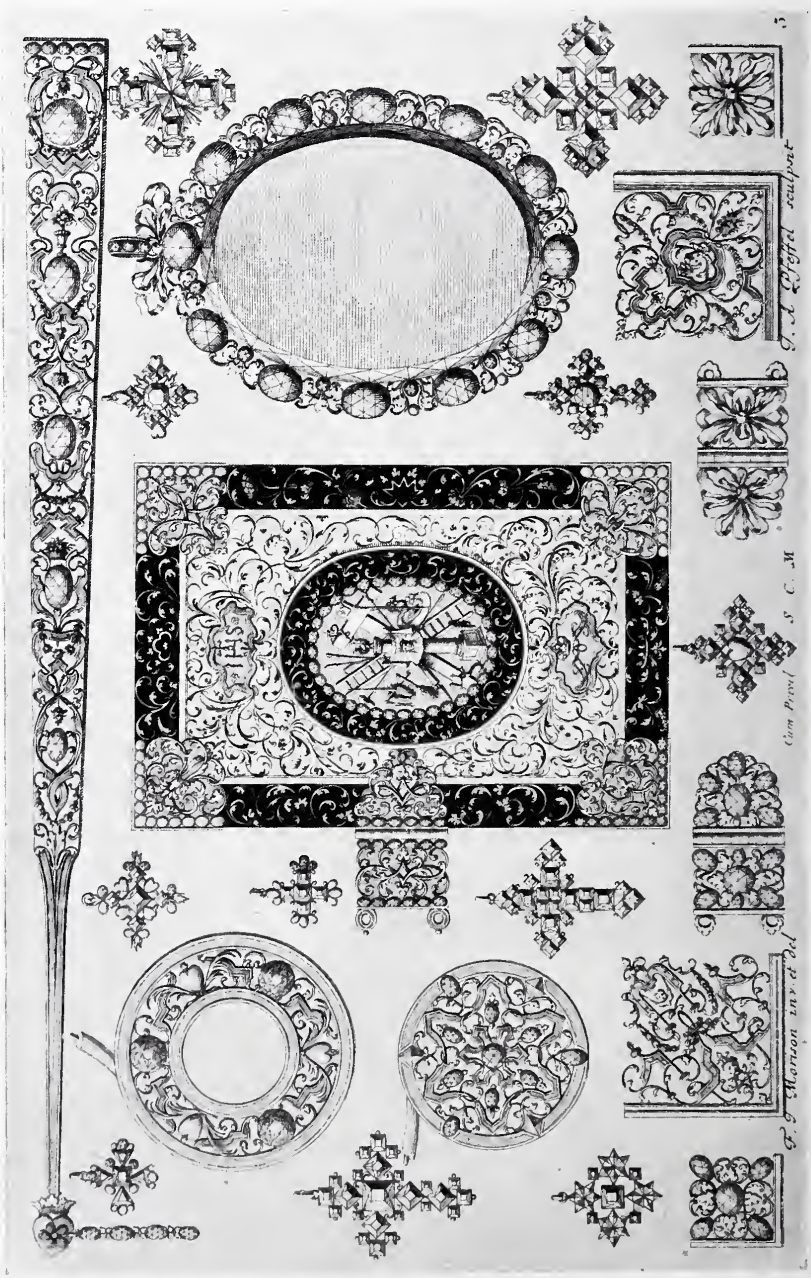


Abb. 149 Fridrich Jacob Morison 15:24

Dekorative anvertraut. Es ist erst nach beider Tode ans Licht gekommen. Ein dürftiges Sammelwerk ist dagegen die »Anleitung zur Civilbaukunst«, die unter Deckers Namen in drei Teilen bei Weigel erschien, vielleicht ihm nicht völlig zur Last zu legen. Erquicklich indes, wie er den Fachgenossen und Handwerkern das Fremde auch in den Worten zu verdeutschen sucht, wie er Bärenklau statt Akanthus, Züge statt Kurven, Herzlaub statt Kymation, Irrwege statt Mäander schreibt. Wir könnten noch heute von diesem tapferen Deutschen lernen.

Den Zeitgenossen Deckers erschien als die Grundlage Bérainscher Ornamentik die Kurve in ihrer stofflichen Fassung, das Band. Sie griffen es als selbständiges Motiv auf und haben es zu etwas Eigenem abgewandelt. Das ist das Verdienst eines regen Kopfes und gediegenen Zeichners in Nürnberg, des Goldschmiedes Johann Leonhard Eysler († 1733). In seinen zwölf Heften »Laub- und Bandl-Werk« hat er Abb. 144
das Band mit stets vornehmem Raumgefühl immer neu variiert: größere Friese, Ränder, Zierflächen und Einzelheiten, durchflochten von wohlgegliedertem Akanthus, oft so vielfältig verschlungen, als lebte das Bänderspiel der einstigen Maureske wieder auf. In noch etwa vierzehn weiteren Folgen bildet er auch Schilder, Masken, Einfassungen auf der Grundlage seines Leibmotivs, entscheidende Vorbilder für alle Gewerke, besonders die Silberschmiede. Die gleiche Tonart hat mehrfach der nürnberger Akademiedirektor Johann Daniel Preisler (1666 bis 1737) angeschlagen: als Schulmeister in einer Art von Lehrbuch dieser Ornamentengattung, einer »Anleitung zu Groteschgen, Schildt- und andern Verzierungen«; als Figurenstecher in hübschen Umrahmungen von Kinderallegorien, als Freund der Schreibkunst in einem Heft von kühn geschnörkelten deutschen Eingangsbuchstaben in bunt sich durchschlingenden Rahmen, der »Orthographia«.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die Silberschmiede dieses dankbare Motiv sich zu eigen machten. Es sind nicht mehr die zurückhaltenden, selbstsicheren Führer ihres Gewerks, wie um 1700, sondern jetzt in den zwanziger Jahren einige weniger wählerische, aber lebhaft zupackende Sucher. Sie bringen zum Teil eine neue, wirksame Stechweise auf. Mittels des Punzens und des Schabeisens erzielen sie auf großen Platten eine ungewöhnliche, weiche Tonwirkung. So der Goldschmied Johann Erhard Heiglen (vielleicht Heigel) in seinen drei Folgen »Erfindungen unterschiedlicher Arten von Servicen«, breiten, tüchtigen Rand- und Bandmustern auf reich profilierten und verkröpften Geräten und Möbeln. So sein Verleger Johann Jacob Baumgartner

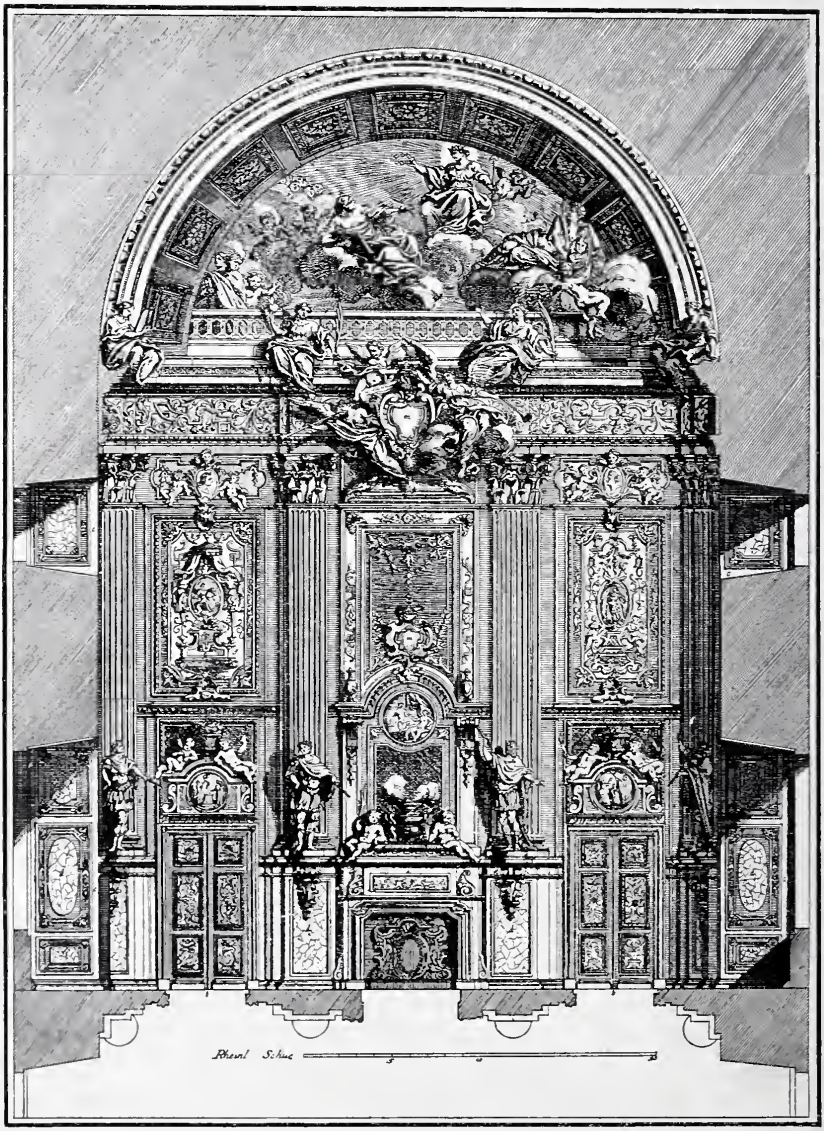


Abb. 150 Paul Decker 34:25

auf den naturgroßen Blättern seiner »Neue Inventionen von Kirchen- und Tafel-Arbeit«. Auf die Flächen kirchlichen Silbergeräts hat der tüchtige Augsburger Nicolaus Anton Gutwein das Bandwerk mit sicherem Gefühl anzuwenden gewußt; sein »Neu eröffnetes Theatrum« bringt seit 1729 in fünf Teilen Weihwasserbecken, Kelche, Kännchen, Ziborien und Altarleuchter. Der genannte Baumgartner hat sich auch verschiedentlich weiter mit dem »Laub- und Bandelwerck« zu schaffen gemacht, an Ornamenten und Kleingerät.

Im Zeichen des Bandelstils stehen auch die etwa zwanzig Vorlagenhefte für die Schlosser, die zumeist von Nürnberg nach Zeichnungen biederer Handwerksmeister ausgegangen sind. Die früheren zielen vorwiegend auf das Beschlagwerk, auf Schlösser, Haspen und Klopfer; diesen suchen sie das rundliche Laub der älteren Mode anzupassen. Noch um 1710 füllt beispielsweise Heinrich Ölcker, »gebürtig in Buxtehude, gelernet in Hamburg, Bürger und Hoff-Schloßer in Spremberg« sein »Reiß-Büchlein« mit solchen Vorschlägen. Der Gitterschmied wußte diese Laubmotive noch ohne die Hilfe des Architekten zu bewältigen. Seit in den strafferen Ranken die Geraden und Vollkurven Bérainscher Art spielten, hatten die Meister sich dazu eine fremde Welt zu eigen zu machen, brauchten Muster und gefielen sich wohl selbst darin, sie zu erfinden. So legen die späteren Schlosserbücher den Nachdruck auf das Gitterwerk für Tore, Balkons, Terrassen, Oberlichte, Wandarme und Grabkreuze, ohne darob die Beschläge zu vernachlässigen. Es lohnt sich nicht, diese braven Handwerker einzeln zu kennzeichnen. Selten hat, wie so oft in Frankreich, ein Architekt in die Gattung eingegriffen, wie etwa Paul Decker mit den oben genannten beiden Heften. Die ausgeführten Meisterstücke deutscher Monumentalschmiedekunst sind nicht nach Stichen, sondern nach den Zeichnungen der Bauleiter dicht am Schmiedefeuer entstanden.

Es ist eine zwiespältige Aufgabe, den Mann zu schildern, der nächst Decker der Tätigste im deutschen Ornamentstich gewesen ist. Ein guter Deutscher, von unermüdlichem Fleiß und vielerlei Anlagen, gediegen und kenntnisreich, jedoch von Hause aus kein Künstler, sondern ein »Dilettant«, ein gelehrter Mathematiker mit allen Vorzügen und Schranken seines Berufs: Johann Jacob Schübler in Nürnberg († 1741)[3]. Bei sich zu Hause war er in seinem ersten Werke, einem Lehrbuch der Perspektive als »Fuß der Malerei«: »Perspectiva pes picturae«, 1719; er weiß darin auch die Scheindeckenmalerei und die »Longimetrie«, eine Art von Vogelperspektive, in Wort und guten Bildern anschaulich zu machen. Dann schreibt er um etwa 1728 gegen

Abb. 151 Johann Jacob Schübler 26,5 : 17

die »gotische Verwirrung« einen »Gründlichen Unterricht der Säulenordnung« mit verschiedenen Einzelstücken aus der Bau- und Möbelkunst sowie von 1732 ab eine breit angelegte praktische Baulehre (Synopsis architurae civilis) mit sauberen Rissen, Fassaden und Einzelformen, eine »Unentbehrliche Zimmermanns-Kunst« mit Widmung an Balthasar Neumann in Würzburg und andere Hilfswerke für die Bauleute. Schon vorher aber hatte er es unternommen, die architektonischen Werke von Goldmann-Sturm und von Paul Decker zu »amplifizieren mit Sachen und Meublen, welche zur inwendigen Ausziehrung dienen können«. Dafür zeichnet er seit 1724 für Wolffs Verlag ein großes Reihenwerk von insgesamt 24 »Ausgaben«, d. h. Folgen, Abb. 151 zu je sechs Blatt, und gleichzeitig etwa zwanzig Einzelfolgen für Weigel. Beide behandeln alle damals erdenklichen Aufgaben der Außen- und Innenausstattung, jede unter einem breitspurigen Titel in dem wunderlichen Kauderwelsch jener Tage. Auf mehreren hundert Blättern gibt er Möbel und Kirchenstücke, Portale und Fenster, Kamine und Öfen, Grabmäler und Kleingebäude und vieles mehr vor sorgsam aufgeführten Hintergründen. Alle Massen und Umrisse in fröhlichem Schnörkelspiel gebrochen und verschweift, gewissenhaft geordnet und doch jeder Regel spottend. Von den Franzosen klassizistischer Richtung ist er nur Bérain für einzelne Motive verpflichtet; das eben beginnende Rokoko reicht in seine Studierstube nicht hinein. Ihm fehlt die Zucht des Monumentalen und die mäßigende Kraft verantwortlicher Praxis. Aber als Papierkünstler schreibt er eine bewundernswert einheitliche Handschrift, wie auch erhaltene Handzeichnungen lehren. Der Deutsche möge den tüchtigen Landsmann schätzen und ehren.

BAUKUNST. Wer in schwerer Zeit für seinen Glauben an das Vaterland Trost sucht, halte sich den mannhaften Aufstieg des deutschen Bauwesens nach dem furchtbaren Kriege vor Augen. Die katholischen Kirchen und Klöster, der protestantische Kirchenbau, die Fürstenschlösser, die bürgerliche Baukultur: jedes dieser Gebiete genügt allein, den Ruhm deutscher Baubegabung auf immer zu sichern. Leider geben die Stiche und Bücher von dem leidenschaftlichen Betriebe nur dürftige Kunde. Selten standen hinter dem Erbauer Förderer, die auch eine würdige Veröffentlichung als Pflicht ansahen, wie in Frankreich König, Hof und Staat. Die Verleger waren auf sich selber angewiesen und erbettelten sich günstigsten Falls von fürstlichen Bauherrn für Verlagswerke, die ihrem Ruhm dienten, eine „convenable Discretion oder Erkänntlichkeit". Die Baukunst ist vor allem

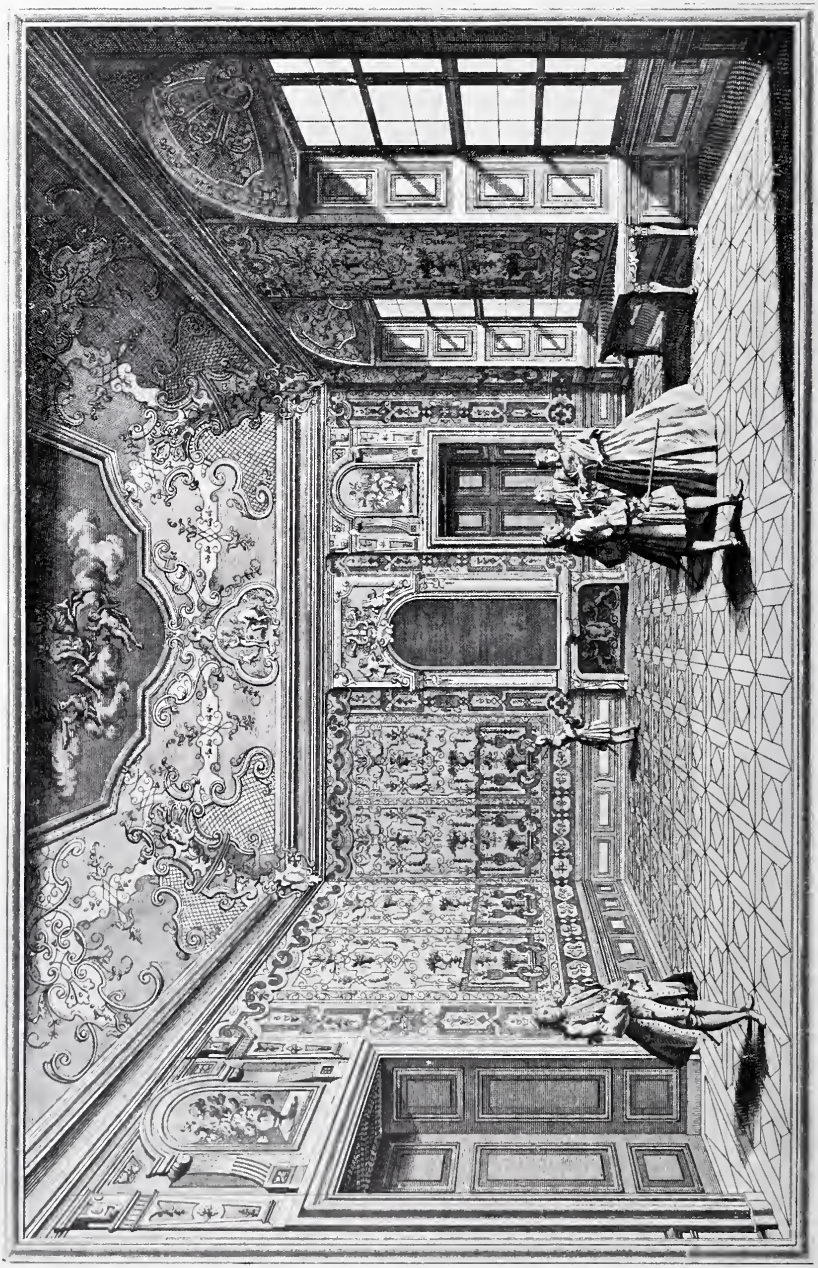


Abb. 152 Salomon Kleiner 25:38

dem Jeremias Wolff (1663—1724) und J. A. Pfeffel († 1750) und ihrer Schar verläßlicher Stecher verpflichtet.

Am anziehendsten und wertvollsten sind uns heute die vielerlei Ansichten, die auf oft stattlichen Breitblättern das längst verschwundene, bunt belebte Gesamtbild der Anlagen in Stadt und Land festhalten. Diese Kunst der Prospektenzeichnung und der getreuen Einzelaufnahme hat vor anderen der „architecturae cultor" und spätere kurmainzische Hofingenieur Salomon Kleiner (1703—1762) geübt. Er beginnt 1724 mit einem vierteiligen Werk über das kaiserliche Wien in seiner höchsten Blüte, der „Vera et accurata delineatio": die Kirchen, Klöster und Paläste nebst ihrer Umgebung und einem Nachtrag über die Gartenpalais. Alles voll ansprechender Staffage aus Volk und Gesellschaft, Reiter, Kutschen, Aufzüge. Den merkwürdigsten dieser Paläste hat Kleiner auch gesondert umständlich geschildert, das heutige Belvedere, das „Kriegs- und Siegeslager" des Prinzen Eugen, die Schöp- Abb. 152
fung des großen J. L. von Hildebrandt; das Äußere, die Säle mit ihrer reichen Zier, die Gärten, ja die Tiere im Tiergarten. So hat er weiterhin bis 1740 im übrigen Süddeutschland Schlösser und Städte gezeichnet, die Schönbornschen Schlösser Weißenstein und Geibach, die kurmainzische Favorite, das bambergische Jagdschloß Marquardsburg, Augsburg und sein Rathaus, Frankfurt, Würzburg; besonders glänzend im Verein mit J. J. Sedelmayr die kaiserliche Bibliothek Fischers von Erlach mit Grans herrlichen Deckenbildern. Es sind Abb 153
Leistungen, die an malerischem Reiz die französischen Prospekt radierer nicht erreichen, aber in ihrer ernsten Sachlichkeit sich neben ihnen mit Ehren behaupten.

Es ist hier nicht der Ort, die mancherlei vereinzelten Ansichtenfolgen aus anderen deutschen Städten aufzuzählen. Einen Vorgänger hatte Kleiners Werk gerade in Wien in den drei hübschen Heften »Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien« von dem jüngeren Josef Emanuel Fischer von Erlach (1693—1742), erschienen von 1713 ab. Auch aus den Stichwerken über einzelne Bauten seien nur einige Beispiele genannt, die durch den kunstgeschichtlichen Wert oder die prunkvolle Wiedergabe herausragen. Etwa die wichtigen Aufnahmen der berliner Bauten aus Friedrichs I Zeit von dem Franzosen J. B. Broebes (1660—1720), der als Architekturlehrer in Berlin ansässig war und als einstiger Schüler Marots eigenhändig die erst 1733 nach seinem Tode in Augsburg veröffentlichten Platten radiert hat: Prospect der Palläste und Lust-Schlösser in Preußen. In Dresden sind in langjähriger Arbeit eine Reihe riesiger Platten über M. D. Pöppelmanns (1662—1736)

Abb 153 Daniel Gran, aufgenommen von Salomon Kleiner 30,5 : 39,5

»Zwinger-Garten« gestochen und 1729 veröffentlicht worden. So ist uns aus 1706 ein schon genanntes Werk des Guerneri über die Anlagen von Wilhelmshöhe erhalten, so zwei Werke über Ludwigsburg von Nette und von Frisoni und einiges Weitere. Wie wenig aber besagen diese Beispiele gegen die Fülle der damaligen Ausführungen.

Noch unzulänglicher treten im Stich die vielen starken Persönlichkeiten mit Entwürfen auf. Von den Führern hat nur Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723)[4], einige eigene Bauten seinem merkwürdigen »Entwurff einer historischen Architectur« angefügt, zuerst erschienen 1721, in den er mit überraschendem Weitblick nicht nur die klassische Antike, sondern auch das alte Ägypten und Babylon, ja die Bauten des Islams und Chinas einbezogen hat. Was im Übrigen die Verleger an meist bürgerlichen Bauten von braven Kräften dritten Ranges veröffentlichen, von J. F. Nette (1672—1713), B. C. Anckermann, J. D. Steingruber, J. R. Fäsch u. a., bewegt sich nicht ohne Geschick und Geschmack in wohlgemessenen Geleisen.

Wir dürfen uns über diese architektonische Literatur auch deshalb kurz fassen, weil sie neuerdings mehrfach eingehend behandelt worden ist[5], vor allem die Theoretiker. Sie sind durchweg vorwiegend auf das Praktische gerichtet, geben die Antike nur aus zweiter Hand, bieten dagegen reiche und erfreuliche Ausbeute über Plan, Raum und Körper besonders der städtischen Gebäude, der Wohnhäuser wie der vielerlei gemeinnützigen Bauten, in denen sich die Zeit gefällt. Unseren engeren Zweck, die Einzelform, pflegen sie meist nur nebenher. Wer das Beste sucht, wird für das 17. Jahrhundert zuerst den trefflichen Joseph Furttenbach in Ulm in die Hand nehmen, der schon 1628, mitten im Kriege, die Reihe seiner gediegenen Werke über die bürgerliche, fürstliche und militärische Baukunst begonnen hat und die theoretische Literatur aus dem Schreinergeiste zum Baukünstlerischen erhebt. Für das 18. Jahrhundert dann den vielseitigen Leonhardt Christoph Sturm (1669—1719), der seit 1696, anfangs im Anschluß an den frühverstorbenen Nicolaus Goldmann (1623—1665), weiterhin immer selbständiger in mehreren Werken sich über die sachlichen und formalen Grundlagen und über alle wichtigsten Einzelaufgaben verbreitet hat. In gleich gediegener Gesinnung finden sich viele ernste Bearbeiter auch für die praktischen Probleme, für den Wohnungsbau, die Zimmerei, den Wasserbau u. a.

Mit besonderem Nachdruck ist im deutschen Barock ein anziehendes Nebengebiet der Architektur gepflegt worden, die Gartenkunst. Auch die rührigen deutschen Gärtner haben die französischen An-

regungen der Stimmung ihrer Heimat anzupassen gewußt, stets dichter, voller, schwerer. Am frühesten 1697 und 1705 zwei Büchlein hübscher Beete von Georg Hätzl, kaiserlichem »Kunst- und Lustgärtner« in Schönbrunn. Danach, weit verbreitet, Joh. David Fülck, Lustgärtner eines Grafen von Schönborn, mit zwei größeren Heften, Beeten von 1715 (Parterre und Blumen Stuck) und Vorlagen für den gesamten Gartenschmuck, Hecken, Wände, Terrassen, Lattenbauten u. a. (Neue Garten Lust). Das Reichhaltigste ist die berühmte »Erlustierende Augenweide in Vorstellung Herrlicher Garten und Lustgebäude des Garten-Ingenieurs« Matthias Diesel. Er hatte sechs Jahre lang auf Kosten des Kurfürsten von Bayern in Paris gearbeitet, beginnt deshalb mit den berühmten französischen Gärten nach eigenen Aufnahmen und nach Stichen und gibt später in zwei Fortsetzungen seines Werkes die prächtigen Anlagen zu Salzburg, Nymphenburg und Schleißheim und bei anderen kurbayerischen Schlössern. Sein Nachfolger als Garteninspektor des Erzbischofs von Salzburg, Franz Anton Danreiter, veröffenlicht in besonderen Werken die Gärten von Mirabell und Hellbrunn bei Salzburg, ferner »Gärten-Grundrisse« und hübsche Beete (Lust Stück der Gärten). Diese und einige geringere Genossen sind bezeichnend für die selbstlose Frische, mit der die deutschen Gestalter des Wachstums der Natur damals, wie heute, den künstlerischen Anregungen der Architekten gefolgt sind. Auch sie haben dazu beigetragen, den deutschen Ornamentstich nach tiefer Nacht als ein höchst achtbares Ganzes wiederherstellen und als nächsten an die Seite der so begünstigten Franzosen zu setzen.

DIE NORDISCHEN LÄNDER. Es mag erlaubt sein, hier ein Wort über Dänemark und Schweden anzuschließen. Beide haben am eigentlichen Ornamentstich sich kaum beteiligt. Nur der Wunsch, die heimischen Bauten in einem Stichwerk zusammenzufassen, hat je ein ansehnliches Werk ins Leben gerufen. In Stockholm hat Graf Erich von Dahlberg 1690—1714 drei Querbände mit 342 Stichen herausgegeben, Suecia antiqua et hodierna, alte Wohnschlösser und neuere Paläste. Das Gleiche für Dänemark hat 1746 und 1749 Lauritz de Thurah im »Danske Vitruvius« getan. 1748 beschreibt er außerdem als »Hafnia hodierna« die Hauptstadt und ihre Bauten. Zwei anziehende Stichwerke über Gartenbildwerke in Schloß Fredensborg, die Statuen des in Meißen geborenen Hans Wiedewelt, gestochen 1769 von Johannes Bradt, und die lustigen Typen norwegischer Bauern, herausgegeben von J. G. Grundt 1773, greifen aus dem Aufgabenkreise dieses Buches in das Bereich der freien Kunst hinüber.

Abb. 151 Romain Girard 20:29

DAS ROKOKO IN FRANKREICH

Als Ludwig XIV 1715 nach 72jähriger Regierung starb, hinterließ er der Kunstarbeit seines Landes ein beneidenswertes Erbe. Das Handwerk gefestigt, hochwertige Techniken unter Leitung berufener Künstler in den Staatsbetrieben ausgereift, neben dem gealterten Hofe eine junge, lebensfrohe Gesellschaft, die nur auf einen neuen Herrscher wartete, um auch in den Künsten sich auszugeben. In den acht Jahren der Regentschaft des begabten Herzogs Philipp von Orléans vorbereitet, hat unter Ludwig XV trotz aller Mißwirtschaft und mancher Wechselfälle des Staatslebens der eigenartige Formenkreis sich geschlossen, den die Franzosen den Stil Louis Quinze, wir Deutsche mit einem alten Spottnamen Rokoko nennen. Er kommt im Ornamentstich so glänzend wie irgendwo zum Ausdruck.

Zwar hat fortan keiner der führenden Erfinder selber den Grabstichel oder die Radiernadel geführt, wie unter Ludwig XIV Lepautre und Marot. Dafür gab es neben den schöpferischen Kräften geschmacksverwandte Stecher, die mit erstaunlicher Meisterschaft auch die Handschrift der Zeichner wiederzugeben wußten. Der Radierer folgte mit sicherster Nadel allen Zartheiten und jedem Druck der Feder. Für die Kreidezeichnungen erfand man eine eigene »Crayonmanier«, die den weichen Rötel durch Rotdruck täuschend nachahmte. Jacques

Gabriel Huquier, der unermüdliche Vorkämpfer der pariser Stichverleger, selber zugleich ein Virtuose der Technik und ein geistvoller Erfinder, hat Tausende von Handzeichnungen der Bahnbrecher aufgekauft, um das Beste daraus auf den Markt zu bringen. Daneben bewährte sich auch der alte Linienstich weiter an kostspieligen Aufnahmen aller Art. So erscheinen im Ornamentstich des Rokokos die Persönlichkeiten und Stilwandlungen von fast zwei Menschenaltern, die Vorläufer und Bahnbrecher, die Schöpfer des flächigen und des plastischen Ornaments, die Meister des Geräts, der Raumdekoration und der Baukunst[1].

VORLÄUFER UND BAHNBRECHER. Während in Paris noch die Akademien und ihre klassizierende Gesinnung den Geschmack in Fesseln hielten, hatten in Südfrankreich, italienischer Kunst und italienischem Blute näher, vereinzelte Kräfte barocken Anregungen nachgegeben. Unter ihnen ein Feuergeist, der formensprühende Bildhauer Pierre Puget († 1694). An seiner rassigen Kunst hatte sich ein Landsmann und Fachgenosse, Bernard Toro aus Toulon (1672–1731)[2], gebildet, der in Aix an Bauten und freien Bildwerken arbeitete. Dort haben zwei stichelkundige Goldschmiede, H. Blanc und B. Pavillon, nach seinen eigenwilligen Entwürfen etwa zwölf Folgen gestochen, Ornamente, Gefäße, Möbel. Als Toro nach 1716 einige Jahre in Paris zubrachte, begeisterte sich an dem ungewohnten Spiel seiner Phantasie
Abb. 155 ein Architekt Dubuisson und ließ dort von erprobten Händen etwa zwölf weitere Folgen stechen, einige nach jenen älteren, provinzmäßig geringeren Blättern wiederholt. Alles war abseits vom regelmäßigen Kunsthandel verlegt, ist deshalb äußerst selten geworden und schwer zu sichten. Toro folgt im Aufbau und Flächenschmuck den modischen Linien Bérains. Sein Herz aber gehört den plastischen Akzenten, ba-
Abb. 168a rocken Kartuschen und Waffengruppen, Masken und Drachen, Kindern und Halbfiguren. In bunter Mischung heftet er sie seinen Vasen und Sockeln, seinen Grabmälern und Wandtischen auf, nicht immer letzlich sicher in Zeichnung und Maßstab, aber durchglüht von leidenschaftlicher Erregung. Sie necken und quälen einander zu Scherz und Schmerz und teilen ihre Geberden dem tektonischen Ganzen mit. Man begreift, daß ein so südlich ungebundenes Temperament im freiheitsdurstigen pariser Kunstleben Aufsehen weckte. Es war wie ein Versprechen auf eine neue Zeit, wenngleich nur ein Zwischenspiel; denn Toro kehrte bald als Zeichner und Bildhauer der Staatswerften nach Toulon zurück.

Schon aber war offen der große Bahnbrecher am Werk, der einen

neuen Abschnitt der französischen Formengeschichte eröffnen sollte, Gille Marie Oppenordt (1672—1742)[3]. Er war als der Sohn eines holländischen Tischlers op den Oordt in Paris geboren und als Jüngling zu eindringlichen Studien jahrelang in Rom gewesen. Was er dort in sich aufgenommen hatte, zeigen seine in Zeichnung oder Stich bewahrten Skizzenbücher.

In dem rastlos schöpferischen Kopf fand der schwungvolle Regent, selber ein ausübender Kunstfreund, früh seinen Mann; Oppenordt ward sein Oberbaudirektor und blieb auch später Architekt des Königs. Leider ist von seinen Bauten und Dekorationen im Palast des Regenten, dem Palais royal, und an anderen Stellen, fast nichts erhalten. Um so stärker sprechen für ihn seine Entwürfe. Er hat die Zeichenfeder geführt, wie kaum ein zweiter Baumeister vor oder nach ihm. Huquier hat, wohl erst nach Oppenordts Tode, zweitausend Blätter seiner Hand erworben; nach dem, was wir heute noch kennen und besitzen, eine unerschöpfliche Fundgrube allseitiger Anregungen. Nach ihnen hat der geistesverwandte Radierer die drei glänzenden Werke herausgebracht, die den Ornamentstich des französischen Rokokos in seiner vollen, virtuosen Macht kennzeichnen.

Das eine ein Skizzenbuch aus den römischen Studienjahren, »Livre de fragments d'architectures recueilis et dessinés à Rome«, vierzehn Folgen, Blatt für Blatt dichtest belegt mit meisterlichen Beobachtungen aller Art. Das ganze plastische Beiwerk des Barocks, Kartuschen und Aufsätze, Giebel und Simse, Portale und Altäre, Grabmäler und Brunnen, auch Notizen über Gebäude; das Meiste aus der barocken Gegenwart, nur nebenher Motive älterer Zeit, Grottesken, Vasen, plastische Einzelheiten der Renaissance; sehr wenig Antikes. Ihm war alles von Wert, was seine mannhafte architektonisch-bildnerische Phantasie bereichern konnte.

Wie diese sprudelnden Quellen sich zu dem sicheren Strome eigener Kunst vereint haben, möchten wir Schritt für Schritt verfolgen. Allein wie seine Bauten sind auch die Daten seiner Entwürfe uns verloren. Huquier hat seine Auswahl aus dem hinterlassenen Bestande lediglich gegenständlich geordnet: erstens elf Hefte »Livre de différents morceaux« nebst einer zwölften Folge von Brunnen, zweitens einen mächtigen Band »Oeuvres«, 1748 ausgegeben mit 19 Folgen. Beide zeigen Abb. 156 in herrlicher Radierung alles, was die Bau- und Dekorationskunst irgend benötigte, Gebäude und Bauteile, Wände und gemalte Füllungen, plastische Gestaltungen bis zu einzelnen Muscheln, ja sauber geschnittene Profile für Stein- und Holzwerk. Alles mit königlicher

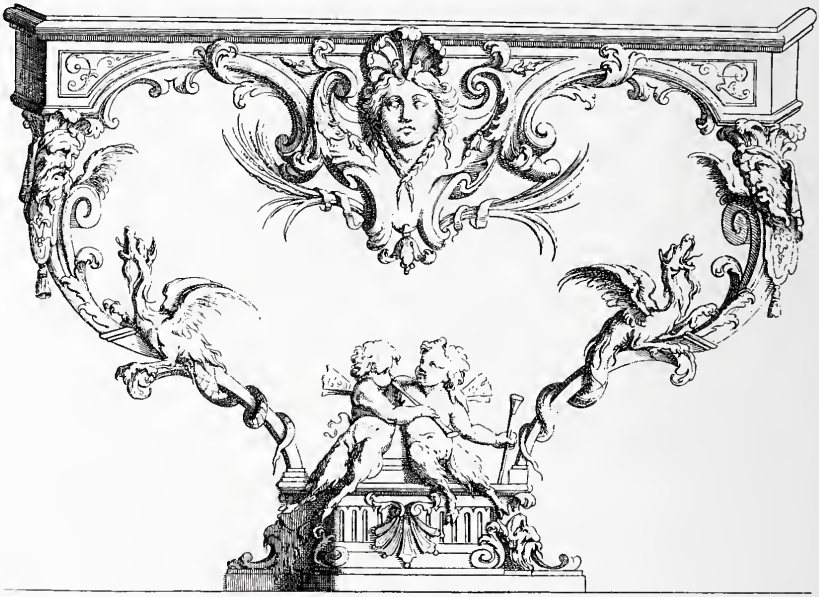


Abb. 155 Bernard Toro 19:14

Sicherheit aus strengen und freiesten Motiven gemischt, aus klassizierenden und hochbarocken Stimmungen wie im Rausche erträumt, bald Bernini bald Bérain verpflichtet und doch immer Oppenordt. Ein dekoratives Talent, das in der Geschichte der Künste seinesgleichen sucht, der geborene Meister des Übergangs. Denn trotz aller Anlagen ist Oppenordt mehr Anreger als Vollender und abschließender Stilgründer geblieben. Die herrlichen Bände mit Huquiers Stichen sind erst nach seinem Tode auf den Markt gekommen, am Vorabend des Klassizismus, als schon das Feuer, das in ihnen sprüht, bei den Zeitgenossen nicht mehr vollen Widerschein weckte.

Wenn später die streitbaren Vorkämpfer für die Antike das verhaßte Rokoko höhnten, galt ihnen als der eigentliche Bösewicht nicht Oppenordt, sondern ein anderer Schüler des Barocks: Juste-Aurèle Meissonnier. Er war 1693 im Süden selber geboren, in Turin, der Stadt des Guarini. Leider hören wir nicht, ob er dort auch erzogen worden ist. Aber was er seit 1723 in Paris als Goldschmied, Architekt, Bildhauer, Maler und Hofzeichner bis zu seinem Tode 1750 erfunden hat, zeigt ihn als früh fertigen Schöpfer einer südlich bedingten, in sich abgerundeten Neuwelt, des recht eigentlichen Rokokos. Seine Zeichnungen hat er selber durch Huquier und dessen Mitarbeiter stechen lassen, 17 Folgen auf 118 Platten, zu einem glänzenden

»Oeuvre« größten Maßstabes zusammengefaßt[4], Ausgeführtes und Geplantes vom Kleinen bis ins Große, Silbergeschirr, Leuchter, Kleingerät, Möbel, Ornamente, ein Privathaus und als Krone riesige Blätter mit üppigen Wohnräumen für heimische und fremde Besteller, auch Abb. 157 einige Einzelblätter mit blendenden Festdekorationen, eine Folge von Barockaltären für gotische Chöre u. a. Nur das Früheste ist hie und da noch italienisch. Aber schon in den zwanziger Jahren stehen ihm alle Einzelheiten des reifen Rokokos fest: die kraftvollen und doch geschmeidigen plastischen Akzente, das Liniengewoge in jeglicher Richtung, die durch Kurven zersprengten Rahmungen, das Muschelwerk und das Pflanzengebündel, auf den ersten Blick ein trunkenes Zerrspiel, dem Eingewöhnten ein wunderreiches, selbstsicheres Königreich der Form. Man begreift nach diesen Stichen, daß dem alles zwingenden Gestalter nicht nur die Jungen, die Unabhängigen, vor allem die Maler, zujubelten, sondern auch die architektonisch und akademisch Gebundenen nicht völlig ausweichen konnten. Man findet die Spuren des großen Anregers auf allen Einzelgebieten.

DAS ORNAMENT DER MALER. Die kurzen Jahre des Übergangs vom Stil Ludwigs XIV zum Rokoko, die Zeit der Régence, wollen wir nicht als gesonderten Abschnitt herausheben. Was sie kennzeichnet, war schon früher vorbereitet worden und spielt ohne Schnitt ins reifere Rokoko hinüber. Es spricht sich am reinsten im gemalten Ornament aus. Für die monumental oder dekorativ befähigten Maler begann eine goldene Zeit. Alle namhafteren Persönlichkeiten nahmen teil an den vielerlei Aufgaben der Raumdekoration in den Palästen des alten Adels und der neuen Finanzgrößen; auch die Entwürfe zu den Teppichen der Staatsmanufakturen gaben Anlaß, Begabungen für Ornament und Figuren zu erproben. Umgekehrt weht der dekorative Zug in alle Einzelbilder dieser Zeit zurück[5].

Im Flächenschmuck war die Spätzeit des alten Königs durch Bérains sieghaften Kurvendrang bestimmt gewesen. Es war verständlich, daß das jüngere nervösere Geschlecht das feste Gefüge seiner vollen Schwünge lockerte, die Züge verweichlichte und durch Beiwerk ansprechender Naturgebilde sinnlicher ausstattete. Das haben Gillot und sein größerer Schüler Watteau geleistet.

Claude Gillot[6], geboren 1673 in Langres, gleichen Alters mit Toro und Oppenordt, hatte aus seiner burgundischen Heimat Witz und Temperament mitgebracht. Früh als Maler und Radierer mit der Welt der Bühne vertraut, hat er für die Oper Kostüme und Hintergründe entworfen und je ein Buch mit Bühnentrachten und Szenen der ita-

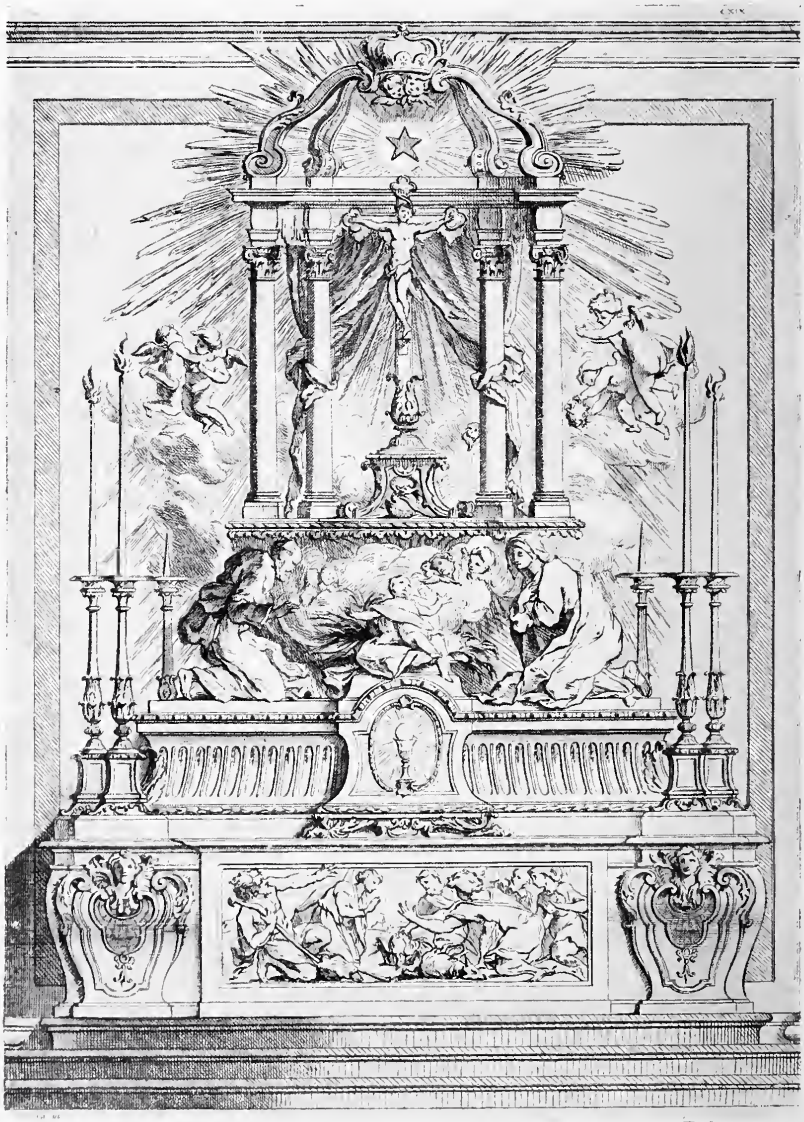


Abb. 156 Gille Marie Oppenordt Teil, 40:50

lienischen Komödie gezeichnet. Auch in den Illustrationen zu den Fabeln des De la Motte und einigen Reihen lockerer Phantasien über Götter- und Satyrfeste und klassische Walpurgisnächte ist er ein behender Improvisator, mehr keck als tief. Er hat sich erst entdeckt in den geistreichen und doch gediegenen Entwürfen ornamentalen In-

halts, die er 1722 bei seinem vorzeitigen Tode in großer Zahl hinterließ, Feder- und Rötelskizzen leichtester Hand und regster Phantasie, meist grotteskenhaft aufsteigend, voll buntesten Spiels zierlicher Kurven. Bérains straffe Bänder entstofflicht er zu fast kalligraphischen Schnörkeln sanften Schwunges und begleitet sie durch zierliche Koloraturen aus leichtem Gezweig. Was sein Vorgänger einzufügen pflegte, kennt auch er, von thronenden Göttern bis zu den Affensprüngen der damals beliebten Tierkomödie. Aus dem Schatz, den er in solchen Zeichnungen häufte, hat er selber eine Folge für Wandteppiche, ein »Livre de portières«, radiert, der rastlose Huquier zwei weitere Hefte Abb. 158 mit Hochfüllungen und mit sinnbildlichen Motiven für Buchzier. Besonders flüssige Muster hat Gillot, wie einst auch Bérain, als »Desseins d'arquebuserie« den sonst nur vom Handwerk bedienten Gewehrschlossern gewidmet. Wo er den Stift ansetzt, sinkt alle Erdenschwere und steigt die Phantasie auf weichen Schwingen wolkenwärts.

Allein sein Ruhm ist vor einem Größeren verblaßt. Antoine Watteau[7] aus dem damals noch flandrischen Valenciennes (1684 bis 1721) ist Gillots Schüler gewesen. Er hatte auch unter dem an Jahren älteren Claude Audran (1658—1734) gearbeitet, der mit Erfindungen in Bérains Art für die königlichen Wirkereien tätig gewesen ist; im Stich ist eine Folge grottesker Pilaster, die zwölf Monate, erschienen. Aber sein Schüler, der unvergleichliche Beobachter und Gestalter, läßt alle Lehrer und Anreger weit hinter sich. Seine Seele ist voll der holden Welt, die er sich selber erbaut hatte, der Liebesfeste, Schäferspiele, Bühnenbilder und Parkgründe; das flüchtige Kurvengewoge ist ihm dazu nur ein auf den gleichen Ton gestimmter Rahmen. Wie er Bild und Zier in eins zu fügen weiß, wie die Vorgänge sich oft fast zum Ornament verflüchtigen, das Beiwerk aber sich bildmäßig auswächst, wie die sanften Schnörkel die Blumen, Bäume und Ziergeräte in ihren Schwung mitreißen und auch festere Akzente, Muscheln, Masken, Schirme, sich unterordnen, muß man stets aufs Neue bewundern. Der Weg, auf dem diese köstlichen Gebilde den Zeitgenossen und der Nachwelt zu Nutze geworden sind, waren wiederum die Radierungen und Stiche geistesverwandter Stecher auf Grund dekorativer Gemälde oder gezeichneter Skizzen, die oft erst der Nachbildner ins Reine gebracht hat. Watteaus Freund, der verdienstvolle Sammler Julienne, hat 1735 zwei Prachtbände voll figürlicher und ornamentaler Blätter als »L'oeuvre d'Antoine Watteau« in Stichen bester Techniker herausgegeben[8]. Die Ornamente, im Ganzen etwa 130 Blatt, meist von Huquiers Meisterhand, sind Hoch- oder Breitfüllungen, wie sie dem Abb. 159

Abb. 157 Juste-Aurèle Meissonnier 46:31,5

Zimmermaler und Teppichwirker handlich waren, auch seltene Fächer, die als Vorlagen und zum unmittelbaren Gebrauche als Ersatz der Handmalerei begehrt wurden. Einzeln ist ein Heft locker hangender »Trophäen« aus Geräten verschiedenster Lebensgebiete erschienen. In das Dekorative greifen auch die koketten Wandbilder mit Chinesenfiguren, die der Meister im königlichen Jagdschloß La Muette gemalt hatte, der erste auf ernste Naturstudien gegründete Ausdruck der romantischen, für die Folge so mächtigen Mode. Fast möchte man zum Ornament sogar die eigenhändig geätzten Modebildchen und die »Figures de différents caractères« zählen, die geistvollen Radierungen nach des Meisters Studien: so nahe grenzt jede Äußerung dieses unnachahmlichen Dekorators an das, was wir in den raumschmückenden Künsten suchen und bedürfen. Daß der Ornamentstich kein Mittel kannte, um auch seine unvergleichliche Farbenkunst wiederzugeben, ist eine schmerzliche Einbuße.

Nach Watteaus und Gillots frühem Ende hat dann die Schar virtuoser Maler in den vielen Stadtpalästen der neuen, reichen Gesellschaft sich an Bildern und Wandzierden erprobt und sich bald auf Meissonniers verführerisches Vorbild eingestellt. Viele von ihnen haben für ihre Malereien oder Entwürfe Stecher und Verleger gefunden. Die Jahreszahlen werden selten genannt, so daß es schwer ist, sie nach Zeit und Abhängigkeit zu ordnen. Wir dürfen getrost den Stärksten voranstellen, obwohl er im engsten Sinne kaum zu den Vorlagenstechern zählt; der Große weist auch durch die Anmerkungen zu seinem Text den Kleineren die Wege.

François Boucher (1703—1770)[9], der frühreife Sohn eines Malermeisters in Paris, hat schon als Jüngling über hundert Entwürfe und Studien Watteaus radiert, darunter jene Chinesenbilder aus La Muette. Mit solch modischen Verkleidungen hat er sich an der Hand der östlichen Porzellane und anderen Kunstwerke innigst vertraut gemacht. Huquier hat danach die Meisterstücke solcher Chinoiserie, eine Reihe großer, teppichartiger Vorgänge und mehrere Folgen ansprechender Gruppen und Gestalten, veröffentlicht. Aus der eigentlichsten, barock geborenen und pariserisch geschulten Welt des Meisters sind den Verlegern ein lohnender Vorwurf die Kinder geworden, für die der junge Vater im eigenen Hause die reizenden Modelle fand, freilich um sie zu recht unkindlichen Gebärden zu veräußerlichen. Wie diese »Groupes d'enfants« in den fünf anziehenden Heften zwischen Wolken schweben oder in dem »Livre des arts« Werkzeuge und Sinnbilder der freien Künste handhaben, wird nur der Freund dekorativer Werte

völlig gelten lassen. Auch die Götter und Allegorien reiferen Alters sieht ja der kühne Träumer am liebsten himmelhoch schwebend oder in sprühenden Wogen und wild geschichteten Felsen. Er darf es wagen, aus solch bunt geschmiegtem Durcheinander selbst Umrahmungen zu gestalten, wie auf den herrlichen Widmungen des seltenen Riesenwerkes »Tombeau des princes etc., qui ont fleuri dans la Grande Bretagne«, die hernach als »Livre de cartouches« mit Zusätzen verkleinert wiederholt worden sind. Selbst die Wappentiere greifen hier in die phantastische Handlung ein. In Bouchers Einzelheiten waltet der Geist Meissonniers, der sein persönlicher Freund gewesen ist. Die Fels- und Muschelgruppen verwogenster »rocaille« vertragen
Abb. 160 sich aufs Beste mit linearen Nachklängen aus Watteaus Orchester; doch wachsen die bescheideneren Linienspiele sich meist zu üppig blühenden Schnörkeln aus, wie auf den seltenen Fächerblättern des Meisters. Das hatte 1751 auch sein dekoratives Meisterwerk, die Ausmalung der Salle du conseil im Schloß Fontainebleau, gezeigt. Der Unermüdliche ist im Großen wie im Kleinen das allbewunderte Vorbild für ein ganzes, begabtes Geschlecht geworden.

Bouchers vielseitige Anregungen haben die Zeitgenossen nach mehreren Richtungen genutzt. Einmal zu Malereien mit phantastischen Aufbauten, Bruchstücken aus der damals so beliebten Bühnenmalerei. Solche architektonischen Traumgebilde hatte schon Meissonnier aus dem italienischen maestoso in das andante grazioso und das scherzo des Rokokos übersetzt. Zum Leitmotiv wählte solche Kombinationen der langlebige Jacques de Lajoue (1687—1761), ein achtungswürdiger Ornamentist und Raummaler, Mitglied der Akademie. Er hat die unterhaltenden Zeichnungen zu über einem Dutzend sorgsam betitelter Folgen geliefert, neben geraden und schiefen Kartuschen und tollen Vasenzerrbildern vorwiegend Mischbildungen aus glatten
Abb. 161 oder gewundenen Säulenhallen, Lattengängen, Terrassenstufen, Brunnen und Sockeln, von koketten Göttern oder eleganten Modeträgern bevölkert, stets mutig und launig, durch liebenswürdige Grazie gemildert. Er war stark genug, sich in einer stattlichen Folge wirksamer Allegorien der Künste und Wissenschaften auch als figürlicher Dekorator zu bewähren. Lajoues Muschelkartuschen, Fontänen und Kulissen drängen sich zu noch dichteren Gruppen zusammen in einer Serie von Folgen des sonst wenig bekannten Jean Mondon le fils. Er betitelt sie gern als Bücher »de forme rocaille« und zeigt schon im Jahre 1736 dieses Fels-, Grotten- und Muschelwerk nicht ohne Eigenkraft in reifster Gestalt. Noch bunter hat der beliebte Stecher und

Buchkünstler P. E. Babel (1720—1761) diese Zeitmotive in wenigstens sechs, etwas kleinlich gestochenen Folgen abgewandelt, voll gewundener Zierschilder, sprudelnder Brunnen und perspektivischer Gründe. Seine im Buche so oft bewährte Anmut spricht warmblütiger aus den hübschen Einzelstücken von Blumenwerk und Ornament, die der feinnervige Lothringer François in vier oder fünf Heften nach ihm radiert hat.

Daneben wurden gemalte Stilleben besonders aus erlegtem Wild beliebt, zumal als Schmuck von Türbekrönungen. Zwei Meister der Tiermalerei, die sich dem dekorativen Zuge der Zeit nicht entzog, geben dafür auch im Stich anmutendes Zeugnis. Nach Malereien des talentvollen Jean-Baptiste Oudry (1686—1755), bekannt durch seine Bilder zu der großen Ausgabe der Fabeln des Lafontaine und bewährt als Leiter der Teppichmanufakturen, hat Huquier einen »Recueil de dessus de porte« radiert, seltsamer Weise ohne Oudrys Namen zu nennen. Ebenso gefällig ist ein »New book of hunting trophies«, 1757 in London nach dem beliebten Christophe Huet († 1759) erschienen, der sich überdies zum Sonderfach die Affen gewählt hatte, wie sie schon seit Bérains Zeiten aus der Tierkomödie in das Ornament oft hinübergehupft waren. Auf ihn geht das berühmte Affenkabinet in Chantilly zurück, und seine drei Stichfolgen »Singeries« führen die possierlichen Tierchen in allerhand höchst menschlichen Betätigungen vor, in Sport und Kinderspielen mit oft recht derben Seitensprüngen.

Endlich haben auf Bouchers Pfaden mit besonderem Nachdruck einige Erfinder die »Chinoiserien« gepflegt, Figuren und Pflanzenwerk, Landschaften und Ornamente[10]. An Vorbildern war kein Mangel; schon Ludwig XIV hatte vom Kaiser von China fünfzig Bände chinesischer Zeichnungen zum Geschenk erhalten. Nun ging der schon genannte Radierer und Verleger Gabriel Huquier (1695—1772) voran. Was immer der begabte und tätige Mann angriff, trägt einen persönlichen Zug. Zu seinen frühen Arbeiten, noch im Nachklang der Régence, zählen drei ansehnliche Bände voll launiger Erfindungen für Zwecke verschiedenster Art. Ein Werk »Frises d'ornements arabesques« mit vielen hunderten schmaler Friese und Borten, wie von einem rechtschaffenen Musterzeichner aus allen Anregungen gemischt, die ihm in den Weg kamen. Ein Buch voll Gefäße jeden Schlages, gleich wandelbar und gleichsam unentschieden zwischen Strengem und Bewegtem, ein Musterbuch der Möglichkeiten. Besonders unterhaltend die »Iconologies«, über zweihundert Aufbauten

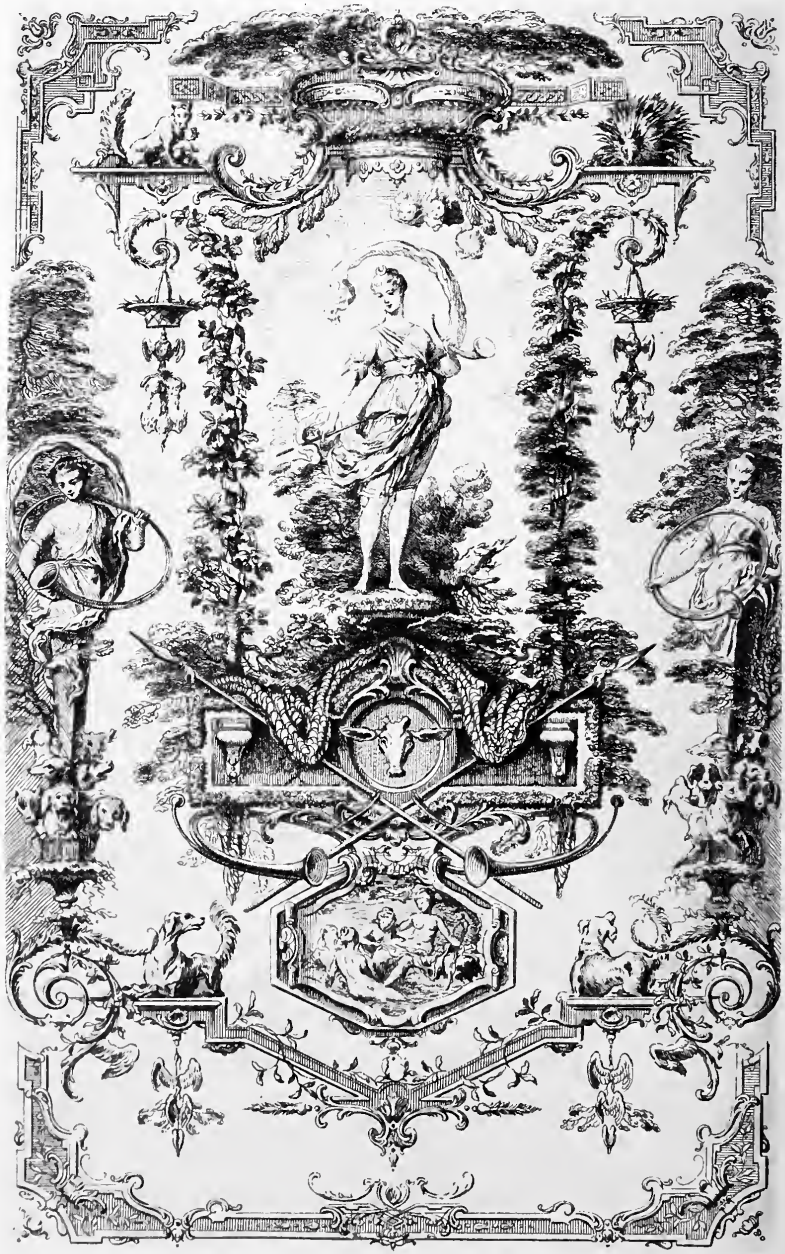


Abb. 158 Claude Gillot 27,5:17

von Sinnbildern aus allen erdenklichen Gebieten, an Gehalt billig, an Form wechselreich und ansprechend. Danach aber hat er sich der Wunder- und Traumwelt Chinas zugewendet, wie sie die Zeitgenossen sahen. Er selbst besaß chinesische Originalzeichnungen und setzte nun die fremdartigen Pflanzen, Vögel und Menschen mit leichter Hand ins Rokoko um, in Folgen wie »Trophées de fleurs et fruits étrangers«, »Caprices d'ornements« u.a., Fächerblättern »à la chinoise«, ja einer Anleitung für die, welche »das chinesische Ornament zeichnen lernen wollen«, geräumigen Schnörkelspielen, mit denen man überdies lebensgroße Wandschirme bekleben konnte.

Das Chinesische greift mehr und mehr hinein in alles, was damals auch Kräfte minderen Grades ans Licht brachten, gemischt mit anderen Anregungen der Führer. So hatte 1734 ein Hofmaler des Prinzen von Condé in Chantilly, ein Sammler östlicher Stoffe und Drucke, Jean-Antoine Fraisse, ein seltenes »Livre de dessins chinois tirés d'après les originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon« herausgegeben: aus so vielen Quellen wußte damals die französische Kunstindustrie zu schöpfen. Ein vielbeschäftigter, selbstsicherer Musterzeichner, Bouchers Mitarbeiter in der Salle du conseil von Fontainebleau, für die Seidenwebereien in Lyon und für die Gobelinmanufaktur tätig, in jeglichem Bedarf der Praxis erfahren, ist A. Peyrotte gewesen. Der gewandte Mann hatte Glück bei den Stechern; Huquier selber stach nach ihm zwei ungewöhnlich große, überaus wirksame Hefte mit Ornamenten aus Schnörkeln und Blumen, der zierliche François Einzelheiten in Kreidemanier, die besonders den Stoffzeichnern willkommen sein mußten. Doch blieb er ein Erfinder aus zweiter Hand.

Dagegen ist im Ornamentstich des Rokokos zum ersten und freilich auch letzten Mal ein wahrhaft königlicher Sonderkünstler für Stoffmuster ans Werk getreten, ein Meister, dessen leichtbeschwingter Phantasie man noch heute mit immer neuem Behagen folgt, Jean Pillement (1727—1808). Noch zeigen prickelnde Originalzeichnungen seine unsagbar feinnervige Hand. Einen Schatz aber bilden die mehr als dreihundert geistvollen Blätter, die anfangs er selber, dann virtuose Stecher in Strich- und Kreidemanier geätzt haben, einige Folgen sogar in stoffgleichem Zweifarben- und Buntdruck, teils seit 1755 in London, wo er für die junge Emaildruckfabrik in Battersea übertragbare Stiche machte, teils in Paris; wiederholt haben Verleger größere Gruppen auch zu Gesamtausgaben vereinigt. Sein lebhafter Geist spielte fast ausschließlich in der Traumwelt Chinas; dessen Volk und Natur tummeln sich um einander im Tempo des ausgelassenen Roko- Abb. 162

Abb. 159 Antoine Watteau 42:28,5

kos. Der eigenste Reiz dieser Vorlagen ist ihre Anpassung an die Technik der Seidenweberei, an die schillernden, zitternden Wirkungen der Damaste und Brokate. Der Vielgewanderte hat zeitweilig auch in Lyon gelebt, vermutlich im Dienste der Industrie. Sein Werk ist als Vorbild der Gewebezeichnerei über allen Zeitstil erhaben.

MOTIVE DER PLASTISCHEN DEKORATION. Für das plastische Ornament, dieses Tummelfeld des Rokokos, müßte es eine Flut von Vorlagen geben, wenn nicht die Bildschnitzer, Stuckarbeiter und Modelleure in Paris die neue Mode noch in den Werkstätten ohne unmittelbare Vorlagen zu fördern gewußt hätten. Was der Stich dafür zu leisten vermochte, zeigen aus später Zeit sechs Folgen täuschender Ätzungen in Kreidemanier von dem unübertroffenen Techniker Demarteau nach den sehnigen Einzelheiten des Ornamentlehrers Romain Girard. Fast alles Fragmente: Rahmenschnörkel, Ausläufer, Bügel, Rollen, wenige Schilder; die stofflosen Bildungen von nur leichtem Blattwerk begleitet, vom Muschelwerk selten berührt, voll wunderbarer Spannkraft und meisterlich dargestellt. Sie wollen Lehrhefte sein, nennen sich »Leçons d'ornemens«, halten sich aber frei von aller Schulmeisterei. Man empfindet, wie ein solcher »professeur« den jungen Nachwuchs hinreißen mußte. Einige Blätter eigenhändiger Radierungen bewegter Rahmen zeigen eine zaghaftere, aber feine Hand. Es gibt einige wenige weitere Vorlagen dieser Gattung. Abb. 154

Für die Füllungen waren die Gehänge, die »trophées«, der beliebteste Vorwurf. Dafür hatten schon die Meister des vorigen Zeitabschnitts das Beispiel gegeben, zumal in Versailles an Brunnensockeln, in der Spiegelgallerie und in der Schloßkapelle. Daß die Trophäe einst ein Aufbau und ein Siegeszeichen gewesen ist, war vergessen; jetzt waren es hangende Gruppen; die Kriegswaffen antiker oder fremder Völker traten fast beiseite gegen die bunten Häufungen von Kirchengerät, Jagdstücken, Sinnbildern aller Art, voran den Symbolen der Liebe. Das alles hängt kaum mehr an Bändern, sondern drängt sich ohne sichtbaren Halt bunt durcheinander, den Malern wie den Bildhauern ein willkommener Stoff. Sie hatten sich alle daran versucht, Gillot und Watteau, Oppenordt und Meissonnier; die Einzelfolgen sind nur wie eine Nachlese. Ein wackerer Holzbildhauer François Roumier, der um 1724 auch Rahmenstücke und Tische im Geschmack der Régence radiert, hat seine geschnitzten Füllungsgruppen aus dem Chor einer Kirche im Faubourg St. Germain eigenhändig auf Kupfer gebracht und dem großen Robert de Cotte gewidmet, etwas unsicher im Maßstab. Jetzt gab man auch die klassischen Vor-

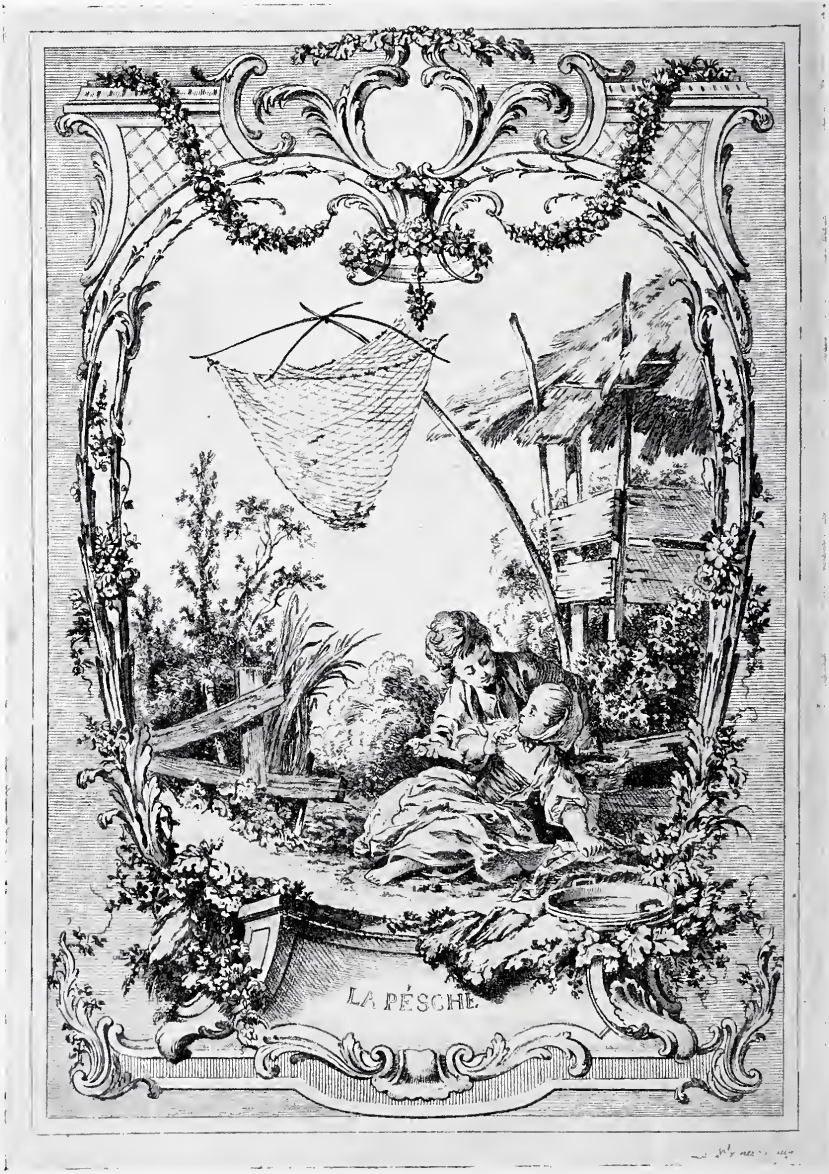


Abb. 160 François Boucher 42 : 29

bilder des vorigen Menschenalters heraus, die Kirchenstücke aus der Schloßkapelle von Versailles, die Bronzereliefs des Coysevox in der Spiegelgallerie. Huquier hat zwei Folgen kriegerischer und weltlicher Gehänge nach dem Bildhauer René Charpentier radiert und nach dem Maler Jacques Dumont genannt le Romain (1701—1781) ein Heft mit geschickt zusammengefügten Sinnbildern.

Plastische Akzente außen und innen kleidete man nach zugleich antikem und barockem Brauche am liebsten in die Form von Gefäßen. Vasen gab es überall, in den Gärten, auf den Gesimsen, an den Möbeln, in den Zimmern. Auch hier wirkte das Beispiel von Versailles fort; eine Stecherin, Marie-Michelle Blondel, hat noch in dieser beweglichen Zeit die strengen Gartengefäße dorther sauber aufgenommen. Allein die Stürmer und Dränger der Gegenwart waren jenes trockenen Tones satt. Die Vase ward zum Spielfeld für die Verwegensten unter Bildhauern wie Malern. Toro hatte mit südlichem Feuer schon in Aix in drei Folgen, später in Paris in einem vierten Hefte auf die klassizierenden Körper seine Masken, Kartuschen und Bügel geklebt. Abb. 168a Huquier hatte seine chinesischen Studien auch hierfür nutzbar gemacht und in dem hübschen »Recueil de six cent vases« Antikes und Ostasiatisches zu immer neuen Bildungen gemischt, nicht tief, aber sehr anregend für alle Art von Kleinkunst. Die musterschaffenden Maler, wie Delajoue, Mondon, Peyrotte, hatten auf der Leinwand oder dem Papier leichtes Spiel für ausschweifendste Umrisse und Profilirungen, wenn sie solche Erfindungen in ihre Phantasiedekorationen einfügten. An plastisch ausführbaren Stücken aber versuchten sich in Vasenbüchern gleichzeitig der führende Maler und ein berühmter Bildhauer, François Boucher und Edme Bouchardon (1698—1762), beide voll verwegener Phantasie, in Ornamenten und Figuren barock genährt und dennoch dem mäßigenden Nationalgeschmack nicht völlig untreu. Es lohnt sich zu beobachten, wie der Bildhauer dank Beruf und Temperament noch architektonisch gehemmt ist und sich selten zu völlig neuem Einklang durchringt, der geniale Maler dagegen auf den Wegen seines Freundes Meissonnier, aller Bindungen spottend, echtestes Rokoko meistert. An solch kühnen Durchdringungen der Zeitmotive reich sind 1746 auch die köstlichen Entwürfe des jungen J. F. Saly, denen wir an der Schwelle des französischen Klassizismus wiederbegegnen werden.

Wie sich die Grenzen zwischen körperhafter und flächiger Vorstellung verwischten, lehrt der Beitrag, den zum Ornamentstich einer der führenden Buchillustratoren geliefert hat, der in Belgien geborene, vielseitig begabte Charles Eisen (1720—1778). Von Beruf Maler

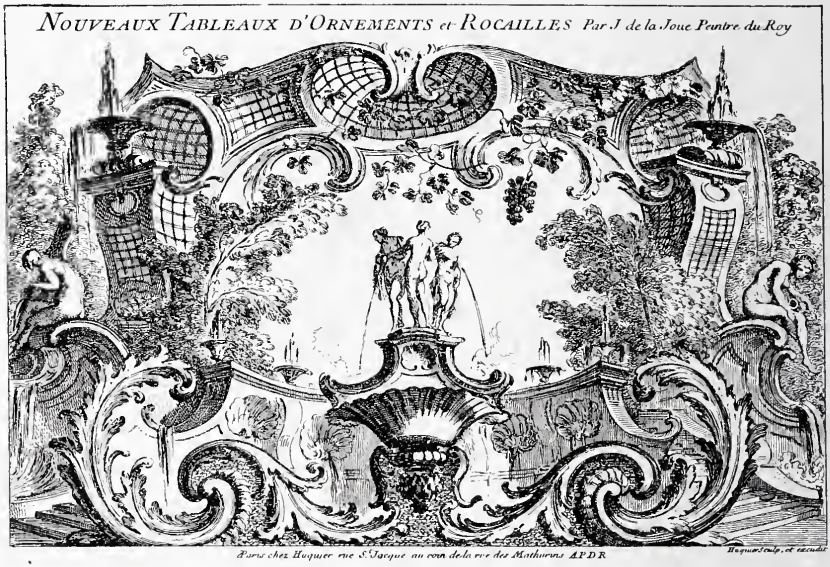


Abb. 161 Jacques de la Joue 19:29

und Radierer, hat er eine Reihe von Folgen mit dekorativen Entwürfen herausgegeben, die 1753 als »Oeuvre suivie contenant différents sujets de décorations et d'ornemens« begonnen, dann in kleinere Hefte, »Livre de fragmens«, zerteilt und als solche fortgesetzt wurden. Seine Liebe gehört hier nicht der bildlichen Gestaltung, durch die später der Illustrator des Ovid und der Erzählungen des Lafontaine Zeitgenossen und Nachwelt entzückte, sondern den Problemen der Plastik, als wolle er zeigen, daß er eigentlich zum Bildhauer geboren sei.
Abb. 163 Brunnen und Grabmäler, Sockel und Giebel, Wappenschilder und Gefäße für Porzellan, gern auch weichgelagerte Gartenfiguren, alles voll überlegener Sicherheit und einschmeichelnder Anmut, an Auffassung und Formung, ja an Begabung seinem Vorbilde Boucher so verwandt, wie wenig andere.

Auch Boucher selber hatte an Aufgaben dekorativ-figürlicher Plastik leidenschaftliche Freude. Was er an rundlichen Kindern, verführerischen Weibchen, tobenden Kraftmenschen, Muscheln und Pflanzen nur im Kopfe trug, das hat er nirgends sprühender ausgegeben als in den zwei Folgen von Brunnen, in denen zwischen aufgetürmtem und zerklüftetem Gestein diese bunte Welt sich heftig müht, die Sprudel und Fälle schäumender Gewässer zu immer neuen Überraschungen zu reizen. Es sind monumentale Ziele hinter tändelnden Wegen, weniger auf Stein als auf Porzellan eingestellt, Ber-

nini im Boudoirstil. Für das Porzellan waren Geist und Zuschnitt von Bouchers Gestalten so angemessen und reizvoll wie möglich: dafür zeugen auch im Stich fünf Hefte von Einzelfiguren und Gruppen »De la manufacture royale de France« und »De la manufacture de Seve«, nach Erfindungen von Boucher und Falconet von dem jüngeren Falconet gestochen. Dem Zug ins Dekorative folgen auch mehrere Folgen nach Bouchardon, dem akademischen Süßling, von Huquier flüssig radiert, Apollo und die Musen in Nischen, aus 1739, und die fünf Sinne, die in großen Ovalen auf der Erdkugel tänzeln; Bildhauer und Stecher einen sich zum echtesten Louis Quinze.

MÖBEL UND WAGEN. In der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums in Berlin steht ein geschnitzter Wandtisch mit geschweiften Füßen, deren maskenförmige Kapitelle sich von gewundenen Drachen anfauchen lassen. Das ist einem Stiche Toros nachgebildet aus dem »Livre de tables«, das der spielfrohe Provenzale um 1716 während seines Aufenthalts in Paris gezeichnet hatte. Solche Zusammenhänge zwischen Vorlagen und Werkarbeit sind im Möbelwesen noch immer spärlich nachzuweisen. Noch zeichneten, wie unter Ludwig XIV, die Architekten für ihre Räume gern auch die Einzelstücke. Die führenden Kunsttischler wußten ihren verkäuflichen Schöpfungen selber die Form zu prägen und hatten wenig Anlaß, sie den Konkurrenten zugänglich zu machen. Die Verleger holten ihren Stoff nicht aus den Werkstätten, sondern aus den Mappen der formgewandten Zeichner, die an Fleiß und an Geschick zu Studien und Erfindungen mit den Malern und Bildhauern wetteiferten. Was in solchen Mappen lagerte, wissen wir von Oppenordt her. Auch ein bescheidenerer Genosse lehrt es, dessen erstaunliches zeichnerisches Lebenswerk ehrfürchtige Nachkommen bis auf unsere Zeiten gerettet haben. Der Holzbildhauer Nicolas Pineau (1684—1754)[11], in jüngeren Jahren, seit 1716, unter Alexandre Leblond in Petersburg für Peter den Großen tätig, bewegte sich mit sprudelnder Schaffenskraft und lauterem Geschmack in allem, was die plastische Dekoration nach Bérains Ende in Gillots bunterem Kurvenspiel und in den kräftigeren Akzenten des frühen Rokokos versuchte, doch stets symmetrisch, architektonisch gebändigt, der echteste Vertreter dessen, was man Rokokoklassik genannt hat. Aus dem Schatze seiner Entwürfe hat der Verleger Mariette gegen 1737 mehreres herausgegeben, darunter je ein Heft Wandtische, Wandblaker nebst Leuchterträgern, Rahmen, Stickereien für Himmelbetten, alle gleich anziehend durch das maßvolle Zierspiel auf der Fläche und im Raum. Leider ist dieser glänzende Darsteller

Abb. 155

Abb. 164

Abb. 162 Jean Pillement 35:25

nicht durch Huquiers geschmeidige Nadel verewigt worden, die nur seinem schwächlichen Sohne Dominique Pineau für zwei Hefte von Wandtischen und Kartuschen unverdienter Maßen zu Dienst gestanden hat; das ist ein Verlust für den französischen Ornamentstich der Zeit.

Neben Pineau nimmt sich das umfängliche »Livre de dessins d'ornemens« eines Architekten und Bildhauers Lainé, das 1740 erstmalig in Aix, der Stadt des Toro, erschienen ist, nur wie brave Provinzkunst aus, erklärlich, wenn sein Verfasser, obwohl in Paris geboren, wirklich lange Jahre in Avignon abseits vom Mittelpunkt ansässig gewesen ist. Schulgerechter Akanthus, Tische, Türen, Wanddekorationen und Kirchensilber, noch fast auf der Stufe des späten Stils Ludwigs XIV, bei allem Fleiße trocken und reizlos. Dagegen hat ein tüchtiger Kenner der Schreinerei, F. Cornille, in zwölf Heften eine zweckvolle, reichhaltige Vorlagenreihe gezeichnet, zumeist Kirchenstücke, wie Altäre, Gestühl, Kanzeln, auch Täfelwerk, Türen, Schränke, mit sorgsamen Grundrissen und Verbindungen, reiferes Rokoko von gediegener, besonnener Haltung. Auch die Tapezierer gehen nicht leer aus. An sie wenden sich die geschätzten sechs Folgen des Zeichners Mathieu Liard, der 1736 geboren sein soll und zeitlich schon in die Anfänge des Klassizismus reicht. Aus eigenem Verlage ungewöhnlich stattliche Blätter mit üppigen Himmelbetten, teils »à la polonaise« unter frei schwebendem Baldachin, teils an der Wand »à la Turc«, mit streifigen Bezügen und stolzem Federschmuck, das Holzwerk spätes Rokoko; weiter ein »Recueil de canapés« verschiedener Gestalt und Benennung, auch ein Heft mit Polsterstühlen. Bescheidener aus späterer Zeit, meist schon klassizistisch gerichtet, drei kleinere Folgen ähnlichen Inhalts in Chéreaus Verlag, auch diese von dem tüchtigen Erfinder selbst radiert.

Eigene Ansprüche stellte der hochentwickelte Bau der Wagen, Schlitten und Sänften, deren die seidenumrauschte Gesellschaft in den Straßen der Stadt und auf dem Lande gleich dringend bedurfte. Hier mußte ein gründlicher Fachmann zugleich die Typen und Konstruktionen wie auch das plastische Ornament meistern, wenn etwas Brauchbares entstehen sollte. Das hat der »menuisier du roi«, Wagenbauer und Schlosser J. F. Chopard geleistet, dessen Entwürfe in drei stattlichen Breitfolgen der geschickte J. B. de Poilly herausgegeben hat. Man ersieht dort in besten Verhältnissen und stets passender Ausstattung die kutschenförmigen »berlines«, die einbankigen Diligencen, die offenen Kaleschen und zweirädrigen Cabriolets, auch Rollstühle für den Garten und die begehrten Sänften, stets mit allen ihren Gestellen, Riemen und technischen Einzelheiten. Diese vornehme Pracht

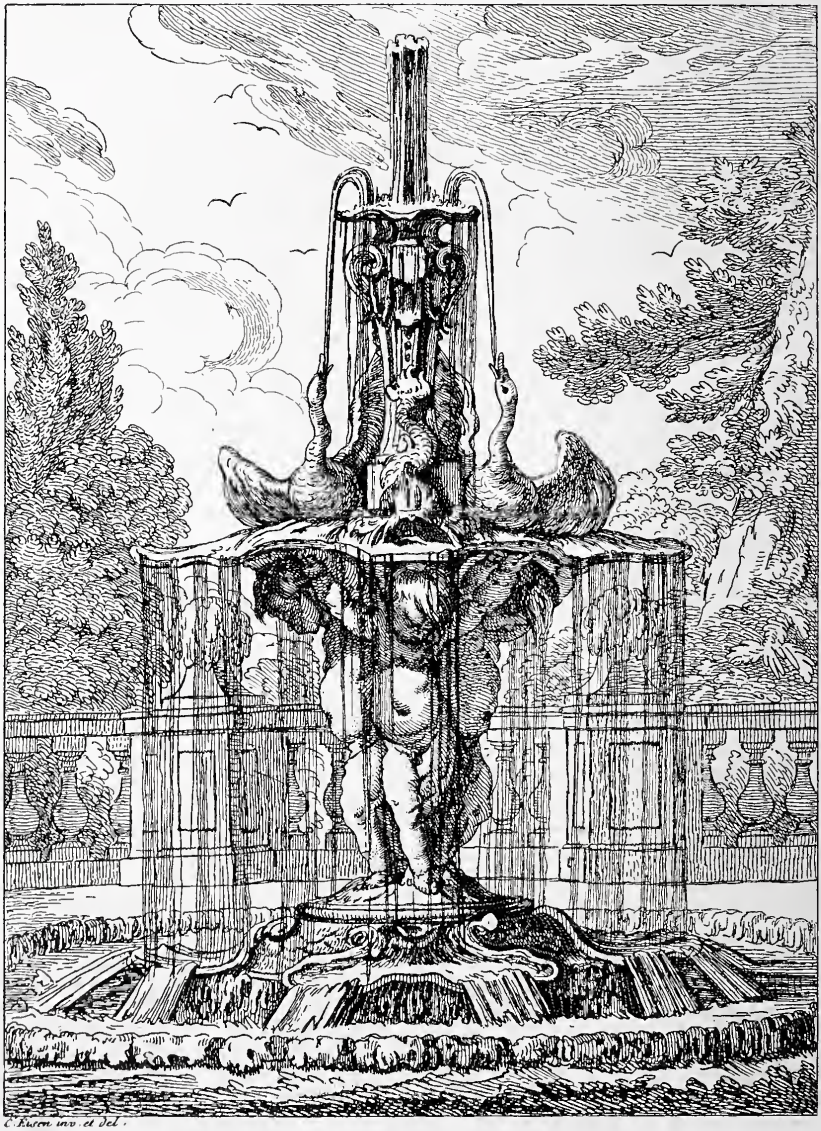


Abb. 163 Charles Eisen 19,5 : 14,5

wird ergänzt in einem weiteren Hefte von bewegt gegliedertem und umrissenem Geschirr mit vielerlei Bändern, Stickereien und Bronzebeschlägen, den »Desseins de harnois« von Baudouin. Auch das erste Lehrbuch des Wagenbaus, Garsault's Traité de voitures von 1756, beweist durch seine Kupfertafeln, daß dieser Aufwand eine Forderung der Zeit war. Noch litt der Sachzweck nicht unter solcher Formenfreude.

METALLWERK. Wie die besten Möbeltischler, schufen vollends die Silberschmiede abseits der Architekten und verlernten nicht, ihre eigenen Wege zu suchen. Ihr Fachgenosse Meissonnier hatte ihnen früh die neue Bahn gewiesen, auch durch seine Stiche. Die Meisterwerke aus den berühmten Werkstätten der Ballin und Germain, in Frankreich seither fast sämtlich eingeschmolzen, in Rußland und Portugal mindestens arg gefährdet, erscheinen im Stiche der Zeit nicht. Es ist ein seltsamer Zufall, daß trotzdem gerade ein Germain uns ein sprechendes Bild der pariser Silberkunst geschenkt hat, kein Verwandter, sondern nur ein Namensvetter der im Dienst der Könige bewährten Familie: der 1716 fern in Marseille geborene Pierre Germain, marchand orfèvre et joaillier, vielleicht seines südlichen Ursprungs wegen le Romain beigenannt. Seine Eléments d'orfévrerie von 1748[12], ein sauberer Band mit Abb. 165
hundert Kupfern, seiner Zeit für 24 livres käuflich, sind ein Musterbuch für alles, was damals auf der Tafel, dem Ankleidetisch und dem Altar an Gefäßen und Geräten verlangt wurde, bisweilen ganz streng im Gerüst, meist aber mit treibfähigem Muschelwerk durchsetzt und belegt, begleitet von Blattbüscheln und gelegentlichen Cherubim zwischen Wolken, und doch trotz dieser Zutaten von maßvoll verschmolzenen Umrissen. Man sieht, wie der geschmackvolle Mann auch gewagte Motive als erfahrener Treibkünstler sich unterwirft. Unter seine eigenen Erfindungen hat er sieben kühnere Schöpfungen seines Genossen Jean-Jacques Roëttiers aufgenommen. Sein zarter Interpret, J. J. Pasquier, hat drei Jahre später nach seinen Zeichnungen noch eine Einzelfolge radiert, ein »Livre d'ornemens«, das außer einigem Leuchtgerät allerlei Einzelheiten für den Bedarf des Faches bringt. Ob ein anderes, recht unbeholfenes Heft mit Ampeln und Armleuchtern für die Kirche, auf dem als Erfinder ein Germain, als Stecher ein Audran genannt ist, dem Pierre etwa als Jugendarbeit zuzuschreiben ist, bleibt ungewiß.

Den Waffenschmieden und Gewehrschlossern, die sich einst selber im Stich so tapfer betätigten, hat am Beginn dieser Epoche der stets treffsichere Claude Gillot eine bewundernswerte Anregung gegeben. Seine »Nouveaux desseins d'arquebuserie«, von seiner eigenen Hand

Abb. 164 Nicolas Pineau 26:14

gestochen, zeigen entzückende Linienspiele und figürliche Akzente auf den durch den Zweck bedingten Beschlägen und Kolben, einer der frischesten Belege dafür, wie ein der Technik gewachsener Künstler ein im Überlieferten erstarrtes Handwerk zu befruchten vermag. Daneben verschwindet das, was einige brave Meister aus sich selber zuwege gebracht haben.

Inmitten der architektonischen Formbewegung und deshalb dem Vorlagewesen näher standen die Kunstschmiede. Ihr Gitterwerk war ein wichtiges Glied und ein Schmuck der Bauten und somit dem Architekten untertan. Schon unter Ludwig XIV hatten sie nicht mehr in einsamer Werkstatt aus Eigenem schöpfen dürfen; jetzt lassen sich aus oft prächtigen Musterwerken der Schmiedekunst die Wandlungen des Zeitgeschmacks restlos ablesen.

Am Beginn steht ein Schmied, der schon das stattliche Buch des in England tätigen Schlossers Tijou vom Jahre 1693 neu verlegt hatte, Louis Fordrin. Die saubere Auffassung und Wiedergabe jenes Werkes nahm er sich 1723 zum Vorbild seines »Nouveau livre de serrurerie« mit vielerlei, oft mehrblättrigen Erfindungen für Gitter in meisterlichen, offenen Linienzügen auf der Stufe frühester Régence, im Geiste des Robert de Cotte, unter dessen Leitung er gearbeitet zu haben scheint; bewundernswert als Leistung eines Handwerkers[13]. Wie andererseits ein kluger Zeichner sich in die Ansprüche des Gewerks einzufühlen wußte, zeigt das nächste führende Schmiedebuch, gleichen Titels wie das vorige, in zehn Folgen zu je sechs Blatt von dem auch hier wieder strahlend bewährten Huquier erfunden und radiert[14], nicht nur Gitter, Abb. 166
Geräte und Möbel aus Eisen, sondern auch zierliche Beschläge und Griffe für Bronzeguß, voll Laune bewegt in den bunteren Schwüngen des reifen Rokokos, reichlich mit Pflanzenbündeln und Muschelwerk durchsetzt, noch heute eine Fundgrube kräftigen Kurvenspiels. Das dritte große Schmiedebuch dieser Zeit, ein mächtiges Prachtwerk, stellt nicht Entwürfe, sondern ausgeführte Meisterwerke dar, der »Recueil des ouvrages en serrurerie« des Schlossers Jean Lamour in Nancy (1698 bis 1771)[15]. Voran die berühmten Gitter um den Platz, den König Stanislaus Leszynski zu Ehren Ludwigs XV hatte umbauen lassen, dann weitere Arbeiten des auch als Erfinder begabten Meisters, darunter Einzelheiten in Naturgröße, alles großzügig, breit, weich, mit den modischen Motiven durchsetzt, ein Denkmal seltener Eintracht zwischen Werkarbeit und Kunst. Diese drei Hauptwerke begleiten Fachleute und Zeichner mit Versuchen geringeren Umfangs; ein wenig bekannter, zarter Meister Babin mit sieben sauberen Folgen, der Buchkünstler

Abb. 165 Pierre Germain 1748/13:9

Babel mit schnörkelhaft geschweiften Geländer- und Gittermustern, der gewissenhafte Schlosser J. V. Fontaine mit drei lehrhaften Büchern anschaulicher Einzelheiten und Geräte aus sauberem Akanthuslaub, auch mehreres Weitere ohne Erfindernamen. Noch 1762 erscheinen zwei Hefte völlig im breiten Geschmack des späten Rokokos, von einem mäßigen Meister Moreau. Das Technische der Schlosserkunst hat der vielseitige Duhamel du Monceau 1757 in einem sorgsam illustrierten, großen Bande der Description des arts et métiers behandelt. Auf das Ausland wirkte mit geistvollen Entwürfen François Cuvilliés, von dem wir noch sprechen werden[16].

BAU- UND RAUMKUNST. Bekanntlich sind die französischen Architekten, die Schüler der Bau-Akademie, dem stürmischen Kurvendrange der Maler, Zeichner und Goldschmiede während der ganzen Dauer des Rokokos nur behutsam gefolgt, zumal am Äußeren der Gebäude. Die klassischen Ordnungen wurden nicht angefochten; die Vorschriften des Vignola blieben in allen Werkstuben zur Hand. Ja es ist 1729 über die Säulenordnungen das glänzendste Prachtwerk aller Zeiten erschienen, zwei riesige Foliobände mit 124 Tafeln in meisterlichem Stich, der »Nouveau traité d'architecture« des Pierre Nativelle, mit saubersten Mustern besonders nach Vignola und Palladio nebst Anwendungen eigener Erfindung bis zu ganzen Palästen, das Eigene recht nüchtern. Im Übrigen fanden verschiedene Verleger Geschmack daran, meist unter dem Titel »Le nouveau Vignole«, Handbücher der Ordnungen herauszugeben und mit oft hübschem, aber überflüssigem Buchschmuck verzieren zu lassen, das beste durch Babel und Marvye 1767.

Indessen war der Zeitgeschmack in Frankreich weder innen noch außen dem Architekturzwang hold. Die Lust am monumentalen Prunk war vorüber. Die Gesellschaft bis zum König hinauf verlangte im Schloß wie im Bürgerhause vor allem wohnliches Behagen, bequeme Anordnung der Zimmer, bescheidene Abmessungen und zurückhaltende Reliefwirkung. An den Fassaden flache Gliederungen; an den

Wänden nichts mehr von vorgesetzten Säulen, sondern Täfelungen von mehr oder minder schweifigem Umriß. Die pariser Architekten haben sich den überschwänglichen Zumutungen des Treibkünstlers Meissonnier, ja selbst Oppenordts freimütigen Launen nie völlig unterworfen. Die klassizierende Tendenz der Zeit Ludwigs XIV bewahrt still ihre bändigende Macht, bis sie nach 1750 sich wieder frei ans Licht wagen darf.

Diese Gesinnung spricht wie aus den ausgeführten Dekorationen so auch aus allem, was für die Baukunst und die Raumkunst des pariser Rokokos gestochen worden ist, zuvörderst den Aufnahmen. Der vielseitige Verleger Jean Mariette (1654—1742) hat das Verdienst, wie einst Jacques Ducerceau und Jean Marot, eine Fülle von Schöpfungen dieser Zeit in tüchtigen Stichen festgehalten zu haben. Er hat 1727 für seine »Architecture françoise« auf mehreren hundert Blättern, wie er selber aufzählt, die Grundrisse, Aufrisse und Schnitte der Kirchen, Paläste und Wohnhäuser von Paris sowie der Schlösser und Landhäuser seiner Umgebung und einiger weiterer Orte vermessen und zeichnen lassen. Es sind die Werke der beliebtesten Baumeister der Zeit. Zehn Jahre später ließ Mariette einen Band reichhaltiger Folgen mit Innenkunst, Täfelungen, Bettnischen, Spiegelkaminen und Decken folgen; an ihnen läßt sich die schrittweise Bereicherung beobachten, etwa an den Erfindungen des noch schüchternen J.-B. Leroux, des auch hier bewährten, geistvollen Nicolas Pineau und des beweglichen jungen Architekten und Stechers Jacques-François Blondel. Dieser Blondel (1705—1774) hat 1752—1756 unter gleichem Titel eine erweiterte Ausgabe des wichtigen Werkes geleitet, im Verlage des unternehmenden Charles Antoine Jombert (1712—1784); sie war auf acht Bände berechnet; es sind aber nur vier Bände ans Licht gekommen.

Daß unter allen diesen Beispielen die Dekorationen der Königsschlösser und ihr genialer Leiter, der einflußreiche Robert de Cotte, völlig fehlen, ist eine empfindliche Lücke im Ornamentstich dieser Zeit. Nur das Äußere des Louvre und von Versailles hatte Blondel gebracht. Man mag dazu die virtuosen Ansichten des Jean Rigaud aus Paris und den königlichen Gärten und Schlössern legen: die einstige stolze Baulust des Hofes war dahin. Einen begeisterten und gepriesenen Freund hatten dagegen die Künste und Gewerke in Lothringen gefunden. Der König Stanislaus Lesczynski bewährte sich als weitsichtigen Förderer auch dadurch, daß er die Bauten seines Landes in einem wahrhaft fürstlichen Prachtwerk festhalten ließ, in drei riesigen Bänden, in Stichen des virtuosen Lothringers J. C. François, mit kost-

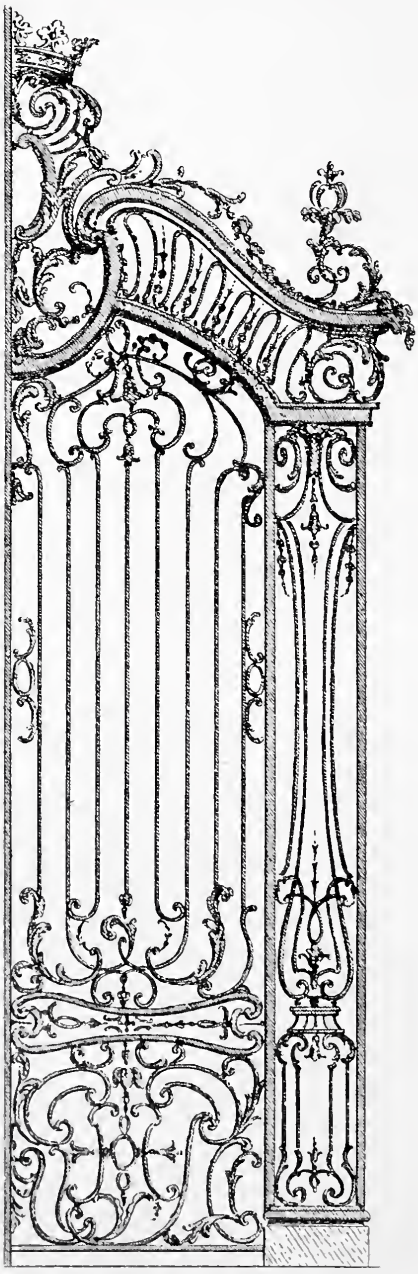


Abb. 166 Gabriel Huquier 29:9

bar verzierten Kupfertiteln, auf Blättern, die eine wirklich räumliche Vorstellung der Schöpfungen geben. Als Herausgeber zeichnet sein erster Architekt Emmanuel Heré de Corny (1705–1762). Der »Recueil des plans, élévations et coupes des châteaux, jardins et dépendances que le Roy de Pologne occupe en Lorraine« bringt die prächtigen Schlösser in Luneville und anderen Orten mit oft übertriebenem Aufwand an Nebendingen, in ungewöhnlicher Treue und Größe aber das Dekorative, die Gärten, Brunnen und Räume, deren Geschmack dem König und seinem Baumeister alle Ehre machen. Der dritte Band, 1753 erschienen, zeigt auch den berühmten Platz in Nancy in ergiebigen Bildern. Es ist fast das einzige wahrhaft bedeutende Werk des Ornamentstichs aus den französischen Provinzen.

Die Fürsorge für brauchbare Vorbilder des Architekten, für außen und innen, für Großes und Kleines, übernahmen die Lehrbücher. Meist vereinten sie Theorie und praktische Anweisungen, nicht allein über das Technische, sondern vorzugsweise über die wohnliche Anordnung nach den Ansprüchen der kultivierten Gesellschaft. Damit beginnt 1728 und 1729 der Verleger Claude Jombert in seiner »Architecture moderne ou l'art de bien bâtir«, als deren Verfasser später der Architekt Tiercelet genannt

wird. Was dort noch fehlt, brauchbare Vorlagen für die Dekoration, macht 1737 und 1738 der schon genannte Jacques-François Blondel zum Kern seines sorgsam gedruckten Werkes »De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général[17]. Aus eigenem Kopf und mit eigener Hand gibt er Idealentwürfe von Wohngebäuden, vor allem aber die äußere und innere Dekoration, Wände, Kamine, Türen, Giebel, Konsolen, Gitter, Gärten nebst Zubehör, bis zu Profilen, alles in sicherstem Geschmack, ein untrüglicher Führer zu der graziösen Kunst, in der sich Strenge und Freiheit einen, wie kaum je zuvor. An überlegener Sicherheit ihm nicht völlig gewachsen ist sein gleichgestimmter, älterer Genosse Charles Etienne Briseux (1680—1754), der Verfasser zweier gleichfalls einflußreicher Werke. 1743 hat er »L'art de bâtir des maisons de campagne« verfaßt (2. Auflage 1761), worin er, Blondel folgend, sich über die distribution, die construction und die décoration verbreitet und von Babels Hand 150 Blatt Gebäude und Einzelheiten beifügt, geschmackvoll auch er, mit etwas bewegterem Zierat. Als hartnäckiger Theoretiker und Verteidiger der Alten tritt er 1752 im »Traîté du beau essentiel des arts« auf, einem Meisterwerke der Buchkunst, durchweg in Kupfer gestochen und mit den anmutigsten Zieraten hervorragender Buchkünstler geschmückt; die Vorlagen treten dagegen zurück. Als Lehrbuch endlich gibt sich auch der Text des »Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art«, das 1745 der daheim und besonders im Ausland berühmte Germain Boffrand herausgegeben hat. Seine besonnenen Theorien und klugen Ratschläge sucht er durch seine eigenen Bauten zu belegen. Unter ihnen zeigen aber die blendenden Dekorationen aus dem Hôtel Soubise, daß auch dieser Fürsprecher klassischer Grundsätze sich selber in dem reizvoll bewegten Kurvenspiel des gereiften Rokokos gefällt, fast schon in Meissonniers Bahnen. Genug, daß er in diesen glänzenden Dekorationen die Einheit der Baukunst mit der Plastik und der Malerei, die er predigt, auf seine Weise hinreißend bewährt.

FESTE. Die Krone aller Veröffentlichungen über die Dekorationskünste dieser Zeit bildet die Reihe der Folianten, die durch Wort und Bild über einige Feste für den König und sein Haus berichten. Es sind nicht mehr peinlich geordnete Hoffeste, wie unter Ludwig XIV; der Urenkel war allem Zwang und Prunk für seine eigene Person abhold. Nur als er, noch ein Knabe von vierzehn Jahren, 1722 in Reims gesalbt und gekrönt wurde, hat man darüber ein Werk gestochen, das alle bisherigen Festberichte hinter sich ließ und in Paris für die näch-

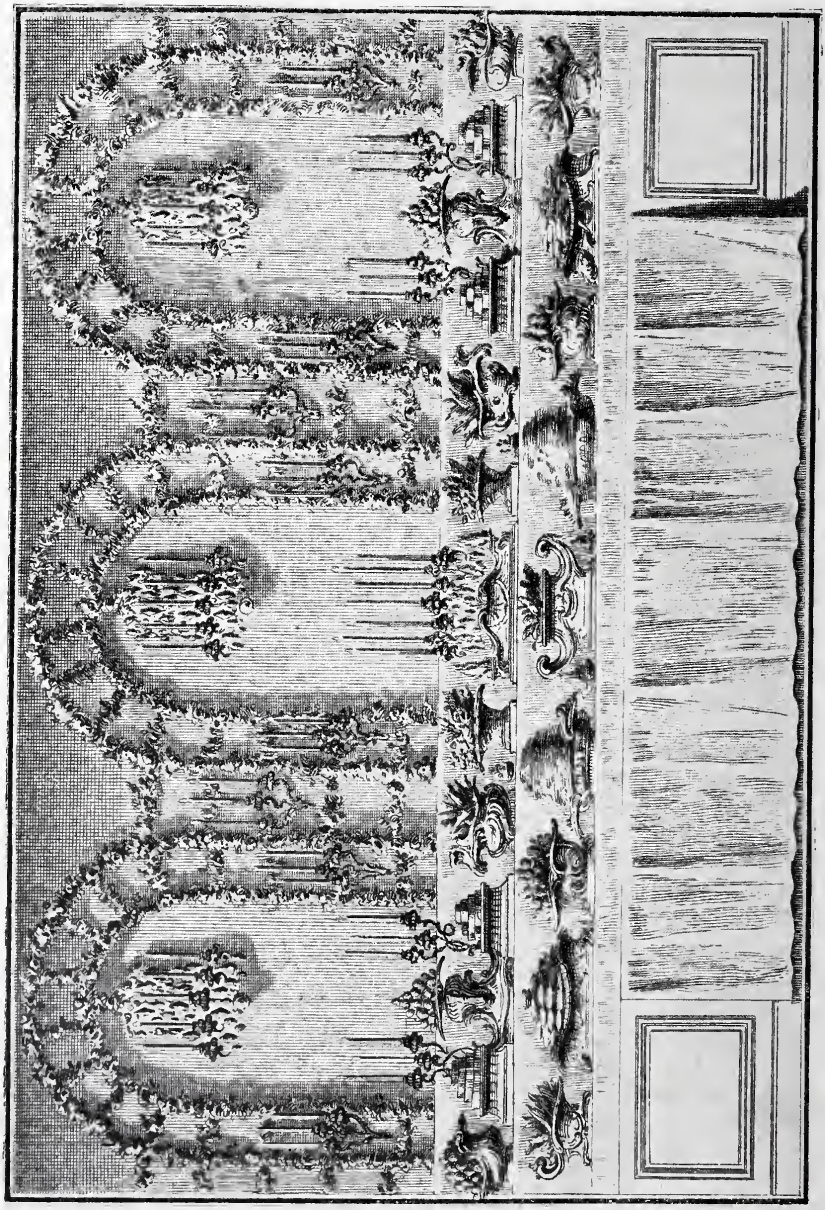


Abb. 167 Aus dem Werk über die Hochzeit der Prinzessin Louise-Elisabeth 12:18

sten Jahrzehnte zum Vorbild wurde: das »Sacre de Louis XV«, ein meist prachtvoll gebundener Riesenband, ganz in Kupfer gestochen mit Einfassungen in Watteaus Linienfügungen, die neun Hauptvorgänge als breite Doppeltafeln, zu jeder eine allegorische Ausdeutung, dann der König und die wichtigsten Würdenträger und Stände in ihren köstlich gestickten Festkleidern, im ganzen 72 Tafeln, vorwiegend nach Angaben eines sonst wenig bekannten d'Ulin von virtuosen Händen in Kupfer gebracht.

Nach dem Maßstab dieses Prachtwerkes haben sich bald auch die Städte gerichtet, voran die Stadt Paris, um die Veranstaltungen festzuhalten, die sie mit der »Erlaubnis« des Königs als Zeichen ihrer Teilnahme an seinen Familienfesten dem Volke zu geben pflegten; sie haben auch die nachträglichen Kosten für solche Veranstaltungen nicht gescheut. In Paris sind es drei Hochzeiten gewesen: 1739 der Prinzessin Louise-Elisabeth mit dem Infanten Philipp von Spanien, 1745 und 1747 für den Dauphin, der jung zum Wittwer geworden war. Man mußte Bedacht auf große Volksmengen nehmen. Zweimal war es ein rauschendes Feuerwerk, einmal Volksunterhaltungen und -speisungen in sieben Festhallen von erlesenstem Geschmack, ein anderes Mal ein Umzug mit fünf Prachtwagen, dazu ein Ball und ein Maskenball in dem überdachten Hofe des Stadthauses, in dessen Sälen reich besetzte Speisetische Abb. 167 im Lichter- und Blumenschmuck strahlten. Man zog bewährte Festkünstler des Hofes heran, den genialen Abenteurer Servandony, die Brüder Slodtz; als Zeichner war besonders der geschmackvolle Jacques-François Blondel beteiligt. Für die Texte nahm man die besten Schriftstecher, die sich geschult hatten an den vielen Schreibvorlagen der Zeit, für die entzückenden Umrahmungen die feinsten Buchkünstler. Die Werke sind Denkmäler der außerordentlichen Geschmackskultur jener Tage.

Diesen pariser »Fêtes« sucht es an äußerer Aufmachung die »Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg« gleichzutun, die den Einzug und die inhaltlich bescheideneren Darbietungen vorführt, mit denen man dort 1744 den Besuch des von schwerer Krankheit genesenen Königs feierte. Ein nicht unbegabter Stecher J. M. Weis zeichnet verantwortlich für Form und Inhalt. Stark nach Provinz sieht daneben trotz des gleich aufwändigen Formats die »Relation« über den Besuch des Königs in seiner Hafenstadt Havre-de-Grace aus dem Jahre 1749 aus, bei dem es wesentlich auf Stapelläufe und Wasserturniere hinauslief. Was neben diesen Werken auf oft recht stattlichen Einzelstichen an Feuerwerken und Trauerdekorationen erhalten ist, gibt manches ein-

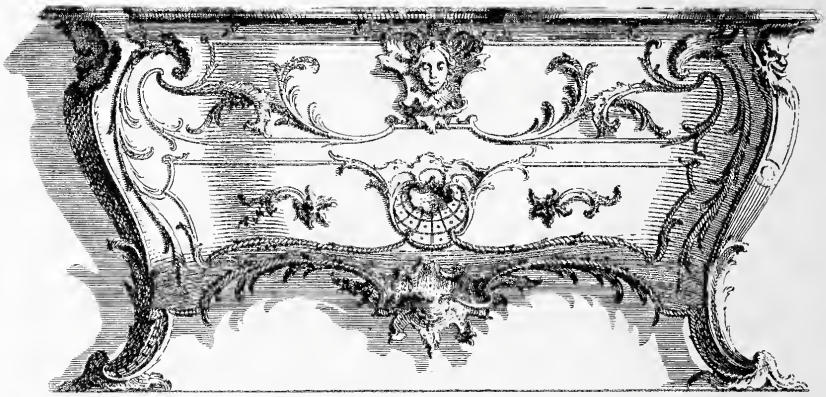


Abb. 168 François Cuvilliés 9:18

drucksvolle Bild von der Phantasie der maßgebenden Dekoratoren. Aus den Herrichtungen des Hofes, Festen gelegentlich der Hochzeiten, Feuerwerken und Trauerdekorationen sind eine Reihe von Stichen 1756 als »Recueil des festes ordonnées par le Roi« veröffentlicht worden.

EIN FRANZOSE IM AUSLANDE: CUVILLIÉS. Das Rokoko hat von Paris aus seine Weltherrschaft nicht durch die Stiche erobert, sondern durch die französischen Künstler, die über ganz Europa hin in fremden Sold traten und an den Höfen die Italiener ablösten. Unter ihnen ist einer, der zugleich zu den Großmeistern des Ornamentstichs zählt: François de Cuvilliés in München[18]. Nicht im eigentlichen Frankreich, sondern zu Soignies im Hennegau 1695 geboren, schon als Knabe wegen seiner Zwerggestalt vom Kurfürsten Max Emanuel von Bayern in Dienst genommen, auf dessen Anlaß noch 1721 mehrere Jahre lang in Paris an der von de Cotte geleiteten Akademie gebildet, seit 1725 Hofarchitekt in München und dort für die bayrischen und bald auch die kölner Kurfürsten als glänzender Raumgestalter tätig, nach rastloser Arbeit 1768 hochbetagt gestorben. Wer München kennt, hat sich in den reichen Zimmern des Schlosses, in der Amalienburg und im Residenztheater an seiner bezaubernden Phantasie begeistert, die, in Paris geschult, doch der derberen Laune seiner münchener Fachgenossen und handwerklichen Mitarbeiter nicht aus dem Wege geht. Er hat ein Rokoko geprägt, das für Deutschland typisch geworden ist, lebhafter bewegt, zur Unsymmetrie geneigt, voll bunter Einschläge aus der Naturwelt, zumal pflanzlicher und muscheliger Bildungen, dem strengeren pariser Geschmack nicht recht geheuer, dem weniger emfindlichen Nichtfranzosen eine Lieblingsquelle der Anregung. Zu solchem Geist hat sich Cuvilliés dreißig Jahre lang auch

in vielen hundert gestochenen Entwürfen bekannt. Er hat seine Erfindungen in München im eigenen Verlage herausgegeben; nur nebenher waren sie auch in Paris bei J. B. de Poilly käuflich; sie sind deshalb selten geworden. Hefte von meist je sechs Blatt, serienweise numeriert: die erste Reihe seit 1738 in 30 Heften, die zweite von etwa 1745 ab in 20 Folgen, beide ornamentalen Inhalts, die dritte in 24 Hef- Abb. 168
ten vorwiegend architektonisch. Seine Stecher waren zum Teil wackere Deutsche, der feinste jedoch der Architekt Ch. A. de Lespilliez, der 1796 als Oberbaudirektor in München gestorben ist[19]. Später hat sein rühriger Sohn und Mitarbeiter François Cuvilliés d. J. (1734—1805) die Platten neu verlegt und ergänzt, durch fremde Zutaten erweitert und in einer nie fertig gewordenen »Architecture bavaroise« ein recht krauses Gemisch von Vorlagen zusammengestoppelt. Cuvilliés Erfindungen steigen von der Grundlage der Régence über die Art der noch halbklassischen Ornamentiker, wie J. F. Blondel, zu der leidenschaftlicheren Auffassung, wie sie in ihren phantastischen Füllungen Lajoue und Mondon darstellen; er hat die pariser Quellen gekannt und genutzt. Aber er gibt doch Eigenes in diesen Kartuschen, »morceaux de caprice«, Rahmen, Täfelungen, Decken, Tischen und Kommoden, Eisenwerken u. a. ebenso wie in den reizvoll geordneten Schlössern, Landhäusern und architektonischen Einzelstücken, die das Vertrauen erklären, das seine kunstsinnigen Auftraggeber in ihn setzten. Der Ornamentstich in Deutschland schuldet dem tapferen, achtbaren Manne ernstlichsten Dank.

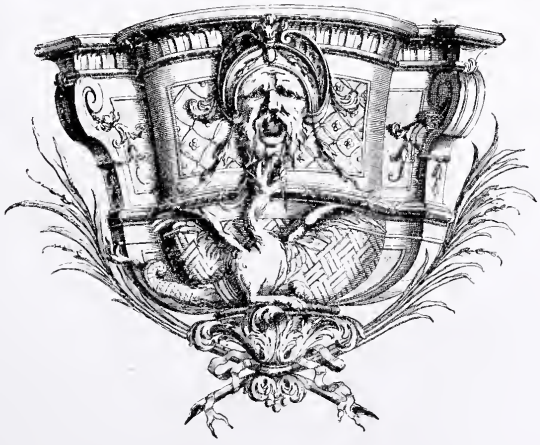


Abb. 168a Bernard Toro 15,5:19

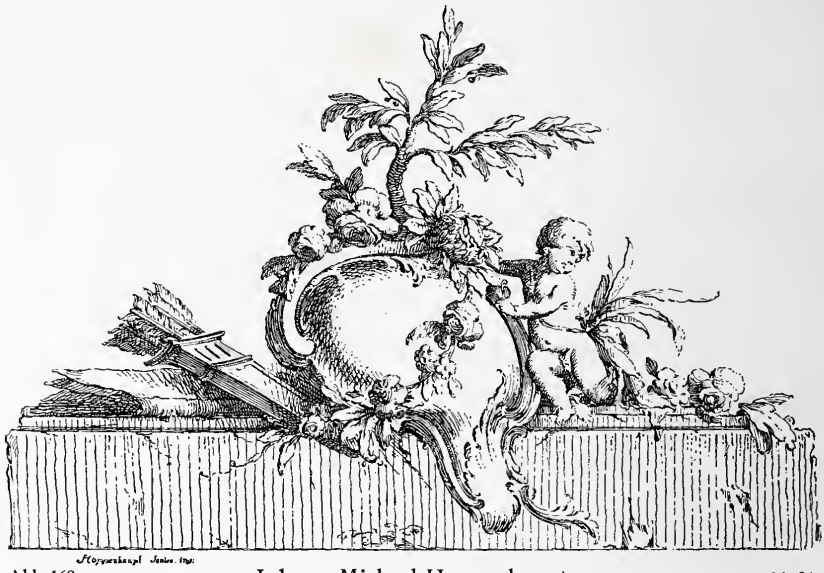


Abb. 169 Johann Michael Hoppenhaupt 16:24

DEUTSCHES ROKOKO

Die Deutschen haben das Rokoko nicht mühsam erarbeitet, sondern als etwas Fertiges übernommen. Sie kamen nicht, wie die Franzosen, aus der Zucht des Klassizismus, sondern aus der Freiheit ihres erregten Barocks, das noch um 1730 in voller Blüte stand. Die Tonart der Régence hat nur an wenigen Orten durch vereinzelte Architekten pariser Schule Eingang gewonnen; Stiche nach Gillot, Watteau und Oppenordt waren, wie wir sahen, selbst in Paris erst spät erschienen und im Ausland spärlich verbreitet worden. Sogar den lernlustigen Schübler, der 1741 starb, hat das Rokoko kaum noch berührt. Erst die großen Baumeister, Franzosen und Deutsche, haben in den glänzenden Schloßbauten dem neuen Weltstil die Bahn gebrochen. Seit 1730 dekoriert Cuvilliés die reichen Zimmer der münchener Residenz; 1738 beginnen seine Stichreihen im sprühenden Muschelstil. Erst in den vierziger Jahren setzt der deutsche Ornamentstich des Rokokos ein.

Die Zeit war der Kunst und dem Kunstverlag nicht eben günstig. Die Kriege zwischen Österreich und Preußen lähmten die Schaffenslust der Fürsten wie der Bürger. Wien, die Führerin im Barock, schied aus. Den geistlichen Mäzenen, den Erbauern der stolzen Schlösser im Westen, die ihren Ruhm nicht auf Leibeserben übertragen konnten, fehlte der Antrieb, ihre Schöpfungen im Bilde festzuhalten. Außer Cuvilliés erscheint im Ornamentstich keiner der führenden deutschen

Baumeister. Selbst das Handwerk war des Grabstichels nicht mehr so kundig und froh, wie etwa die Silberschmiede vor dreißig Jahren. Nachdem Jeremias Wolff gestorben und J. A. Pfeffel alt geworden war, hatte kein Verleger den Mut zu fürstlichen Großwerken, wie zu Paul Deckers Zeit. Auch sie fühlten jetzt bürgerlich.

Trotzdem sind die Ornamentstiche des deutschen Rokokos der Zahl nach reich genug. Das verdanken sie zwei unternehmenden Organisatoren, den Stechern und Verlegern Martin Engelbrecht (1684 bis 1756) und Johann Georg Hertel in Augsburg, jener 1736 selbständig tätig, dieser seit etwa 1748. Beide haben in ihren langen Serien einen gleichartigen Typus gepflegt, Hefte aus meist vier Blättern, als Folgen fortlaufend numeriert, bei Engelbrecht zugleich mit laufenden Blattnummern. Hertels Folgen zählen bis Nummer 400, Engelbrechts bis über 700. Neben ihnen gibt es kleinere Unternehmer und selbstverlegende Stecher. Die Technik ist meist Radierung, mit dem Grabstichel übergangen. Bisweilen sticht der Erfinder selbst, oft recht fein; was die Hausstecher der Verleger ausführen, ist nicht sonderlich geistvoll vorgetragen, aber durchweg gediegen. Als Erfinder ziehen beide Verleger fast nur ansässige Augsburger heran, vielfach beide dieselben.

Abnehmer waren die Handwerker, vor allem die Maler, Stuckarbeiter, Schnitzer, Silberschmiede, Schlosser. Sie brauchten die neuen Formen zunächst als Einzelmotive. Die fremde Mode warf ja alles über den Haufen, was bislang auf dem Bau und in der Werkstatt gegolten hatte, die Architekturglieder, die Profile, den Akanthus, das Bandelwerk, ja die altheilige Symmetrie. Voll leidenschaftlicher Spielwut greifen jetzt die oberdeutschen volksmäßigen Kräfte zu, da jede Schnörkelei erlaubt scheint. Die Erfinder, auch solche, die noch gestern nur in ihrem Barock gekreist hatten, springen mit Leibeskräften in den neuen Strom hinein. Was sie den wenigen Blättern aus Bouchers Nachfolge, vor allem dem überschwänglichen Mondon, was sie Cuvilliés Stichen oder vielleicht einzelnen ausgeführten Dekorationen absehen konnten, prägen sie von heute auf morgen zur Kleinmünze aus. Alles, was die ungehemmte Phantasie zu erträumen vermochte an weichen, flüssigen, kreuz und quer fließenden Schwüngen, an Muschelrändern, hahnenkammgleichen oder fledermausflügeligen Auswüchsen und trunkenem Durcheinander, wird lebendig, wie einst das Blattgekräusel der Gotik, die Rollwerksschnörkel der Renaissance und die Knorpelwülste des Barocks, als sei der Geist des Wendel Dietterlin oder des Unteutsch auferstanden. Das zuckt und flammt und flutet und spritzt nach allen Richtungen, an keinen Stoff und

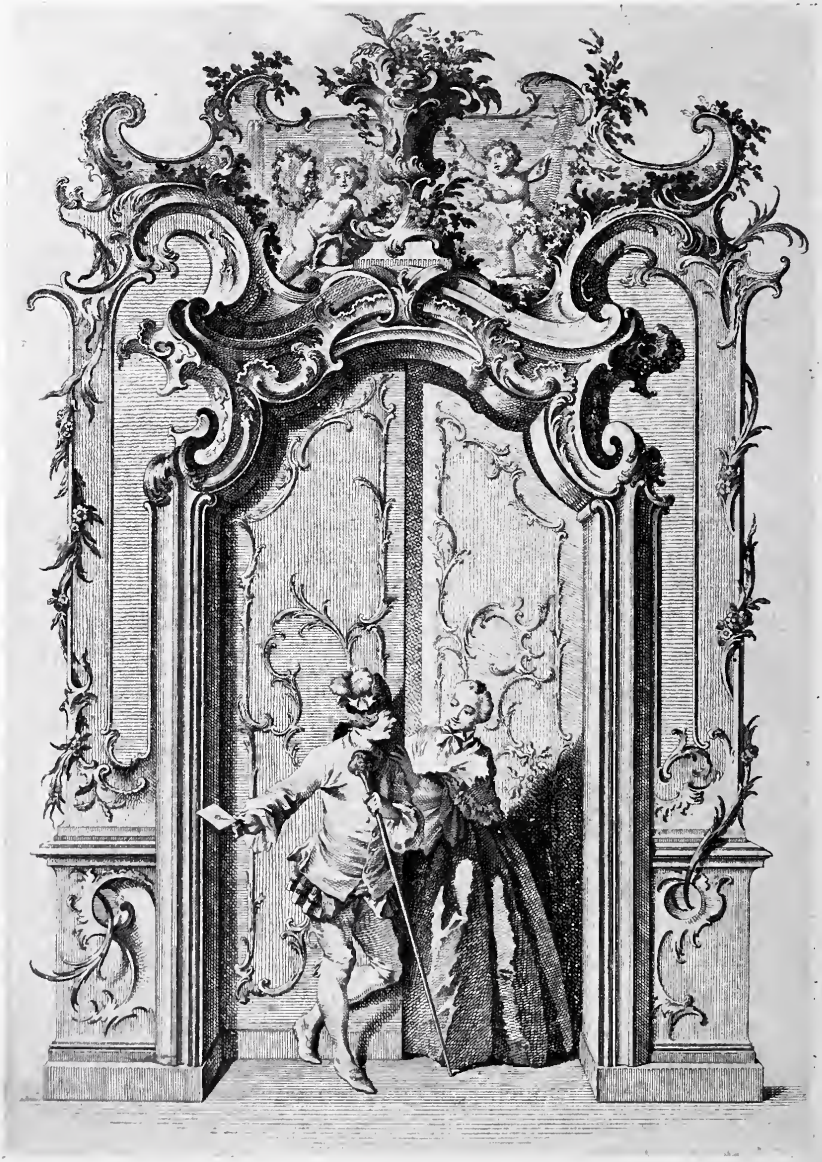


Abb. 170 Johann Esaias Nilson 24:17

keine Sachform sich bindend. Dieses deutsche Muschelwerk ist die letzte Stufe des alten Rollspiels. Man tobt sich aus mit Stift, Feder, Pinsel und Radiernadel, zuvörderst auf dem Papier; die Anwendung mag der ausführende Handwerker finden. Deshalb behandelt man vorab die Einzelheiten, die Bügel, Rähmchen, Schilder, Sockel. Wer als Erfinder diese Grundzüge meistert, traut sich danach zu, mit ihrer Hilfe auch die Sachaufgaben zeitgemäß zu lösen. Die erfolgreichsten Ornamentiker zeichnen auch die Muster der Täfelungen, Decken, Möbel, Uhren, Gefäße. Ein Tummelplatz wirbelnden Ungestüms werden die Vasen. Auch über die von den Tischlern begehrten Prunkstücke der Kirchenausstattung, die Altäre, Kanzeln, Orgeln, Beichtstühle, ergießt sich das Flutgewoge. Neben den Allerweltszeichnern kommen nur wenige Fachleute mit stoff- und werkmäßigen Sonderentwürfen zu Wort.

Die Erfinder waren Bildhauer oder Maler, darunter tüchtige Meister der Wandmalerei. So fügt sich auch das Figürliche meist dem Ornament glücklich ein, in den bald pathetischen, bald koketten Geberden der Zeit, Einzelgestalten und Vorgänge, Allegorien, Kinder, bis zu Landschaften und Bühnengründen. Noch war in den deutschen Malwerkstätten und Zeichenschulen die Zucht tüchtig. Es gibt einige treffliche Bildgestalter unter diesen deutschen Ornamentisten.

Die Persönlichkeiten aller dieser Kräfte lassen sich nur zum Teil umreißen. Ihre Absichten gehen alle auf das gleiche Ziel; an Kunde über ihr bescheiden bürgerliches Leben fehlt es fast ganz[1]. Es steckt viel Handwerkliches in diesem Verlagsbetriebe; der einzelne geht in ihm unter. Nur die Selbständigsten lohnt es sich herauszuheben.

Wie Vorläufer treten in Augsburg einige Maler auf, die noch am Barock geschult waren und über Watteaus Auffassung dem reifen Rokoko zustreben. Johann Georg Bergmüller (1688—1762) sticht 1723 seine eigenen, wirksamen Deckenbilder aus dem Katharinenkloster in gebändigtem Barock und erfindet 1728 »Französische Arth Plafunds«, ein unternehmender Mann, der schon 1723 ein Werk über die »Statur des Menschen« verfaßt hatte und später als Direktor der Stadtakademie sogar ein stattliches Lehrbuch der Säulenordnungen zeichnete. Er hat in Watteaus Geschmack zwei Folgen allegorischer Bilder in leichten Schnörkelrahmen mit ansprechender Erfindung und leichter Hand radiert. Sein würdiger Schüler war der geschmackvolle Maler und Radierer Gottfried Bernhard Göz (1708—1774), aus Mähren gebürtig, später zeitweilig in Venedig tätig. Er hat meist eigenhändig eine ansehnliche Reihe von Folgen allegorischer, lehrhafter und genre-

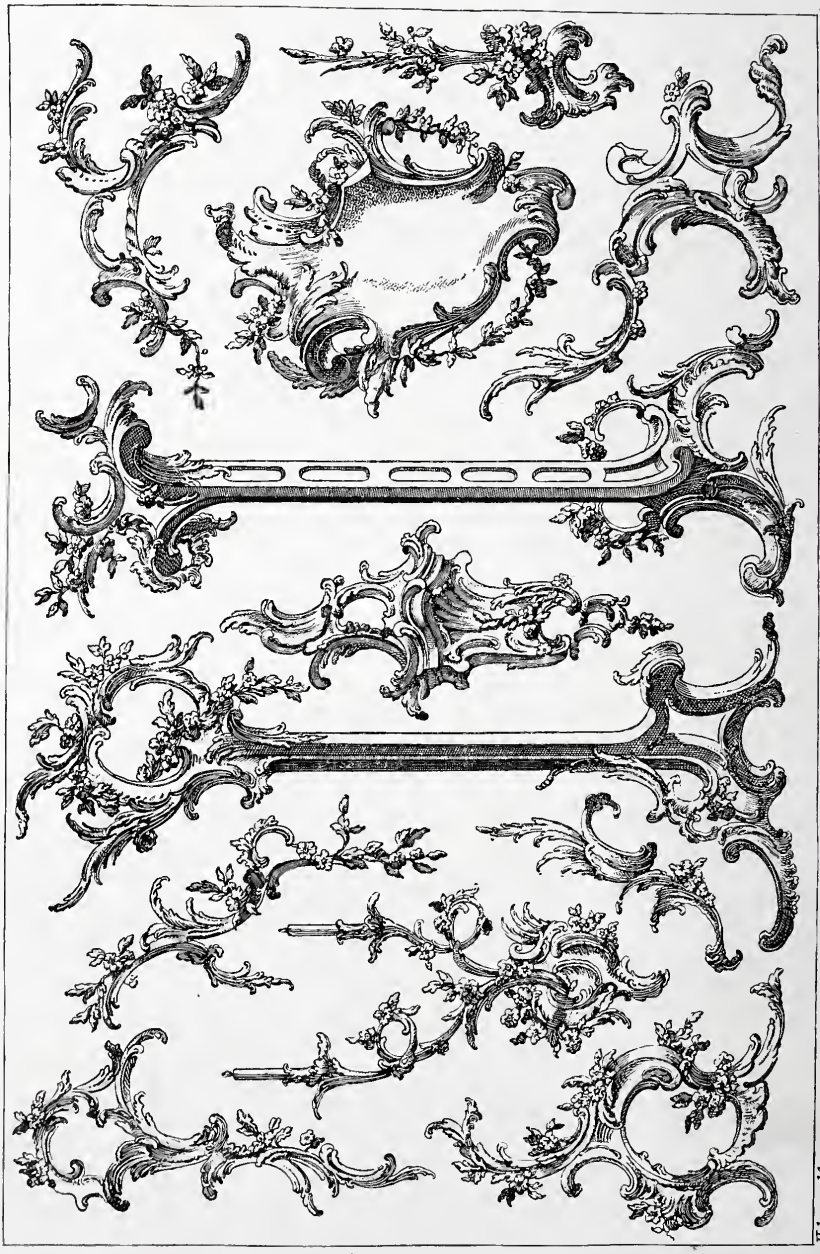


Abb. 171 Franz Xaver Habermann 19 : 29

mäßiger Darstellungen gestaltet, anfangs von Linienspielen der Régence, später von Muschelwerk umrahmt. Der bewegliche, geistvolle Kopf hat sich auch an bildnerischen Vorwürfen versucht und in reizend aufgebauten Brunnengruppen Vorlagen geschaffen, die trotz ihrer monumentalen Absicht wie für Porzellan gedacht scheinen. Von den virtuosen augsburger Fassadenmalern erscheint der leider jung verstorbene Johann Holzer (1709—1740) als ein überaus ansprechendes Talent in den mitfühlenden Stichen des trefflichen J. E. Nilson, in Einzelblättern und einem köstlichen Buche »Picturae a fresco in aedibus Augustae Vindelicorum«; darin Bilder im Zeitgewand, welche Erinnerungen an die Blüte deutscher Hausmalerei in Holbeins Tagen wecken und den frühen Verlust eines so sicheren Gestalters schmerzlich empfinden lassen.

Der Künstler, der diese rühmlichen Proben deutschen Geschmacks auf Kupfer gebracht und seinem Volke erhalten hat, darf auch unter den Ornamentisten Augsburgs als der persönlichste vorangestellt werden. Johann Esaias Nilson (1721—1788)[2], der Sohn eines augsburger Miniaturmalers und einer künstlerisch veranlagten Mutter, hat in seinen entzückenden Handzeichnungen und Kleinmalereien für Stammbücher u. dgl. wie in seinen stets miniaturhaft sauberen Stichen dem Beruf des Vaters Treue bewahrt. Er hat in eigenem Verlage eine lange Serie knapper Folgen, oft nur aus je zwei Blatt, herausgegeben, in denen sich Figurenbilder, Einzelgestalten und Dekorationsmotive aller Art auf das Anmutigste in einander schieben, auf ihre Weise das Launigste, was das deutsche Rokoko ans Licht gebracht hat, der Welt des deutschen Porzellans wesensverwandt. Schäfer-, Bauern- und Liebesspiele, Theaterszenen, Monatsbilder, Kinder, vor Bühnengründen, auf phantastischen Sockeln, zwischen Rahmenstücken und Kartuschen; ganze Portale, Wandspiegel, Uhrgehäuse löst er in Muschel- und Figuren- Abb. 170
spiele auf; Titel und Verse in zierlichster Schrift geben einen literarischen Einschlag und zeigen an, daß der Herausgeber mehr im Bürgerhause als in den Werkstätten Käufer sucht. Doch zeichnet er auch zierliche Vorlagen für Tabaksdosen, den Kleinmalern und Goldschmieden gerecht. Wir bewahren in Berlin von seiner Hand launige Farbenskizzen für solche Kleinarbeit. Nebenher hat er in gleicher Mischung von Figuren und Ornamenten sich einen eigenen Typus gestochener Bildnisse geschaffen, besonders Fürsten und andere große Herren, von munteren Allegorien verherrlichend umspielt; man zählt an hundert Blatt. Eine Anzahl weiterer Erfindungen des Meisters hat in seiner breiteren Art der Verleger Hertel in seine Serie aufgenommen.

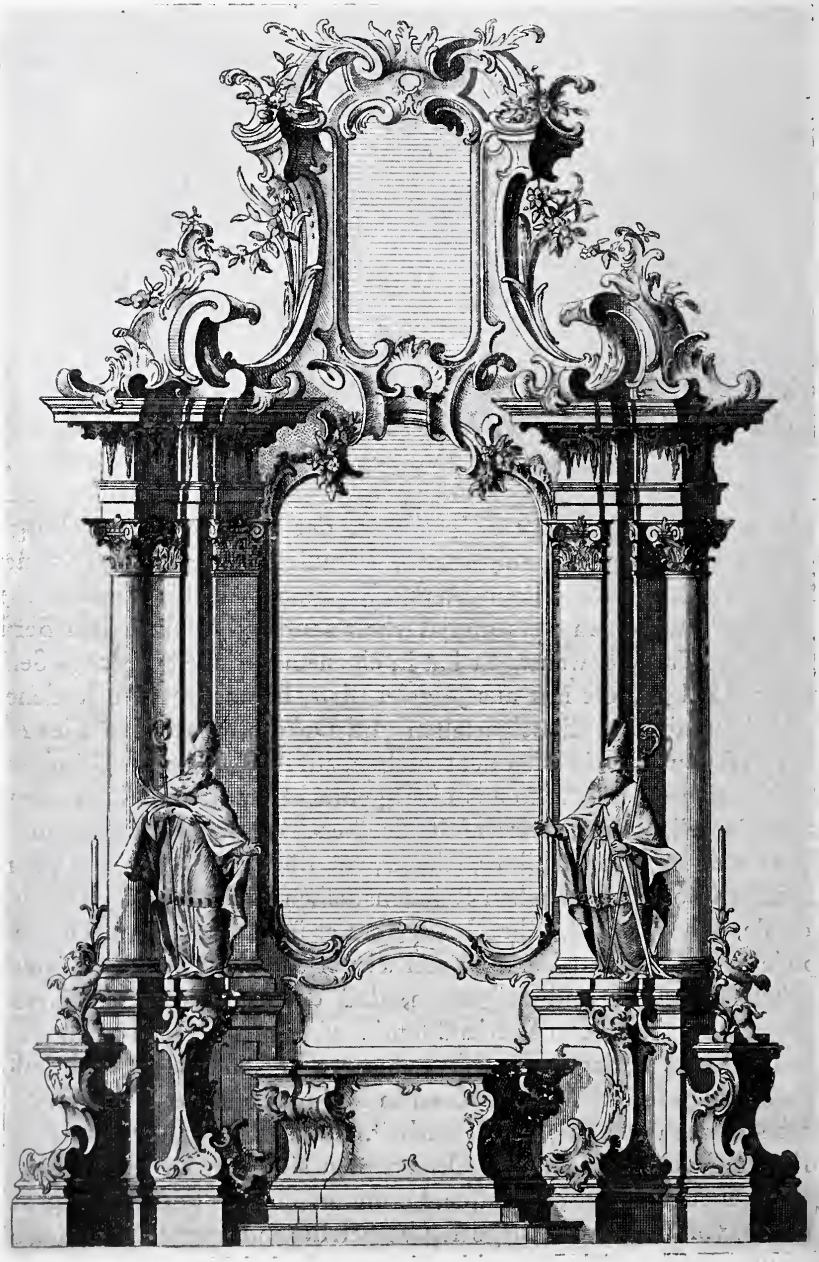


Abb. 172 Franz Xaver Habermann 28,5 : 18,5

Außerhalb des Hertelschen Kreises arbeiten ferner in untrennbarer Gemeinschaft zwei begabte Brüder, feinfühlige Stecher und gewandte Ornamentiker, die beiden Klauber, Johann Sebastian und Johann Baptista, 1711 und 1712 geboren, der katholischen Seite ihrer Vaterstadt angehörig, gelegentlich mit Göz vereint, der sich gleichfalls als »Cath.« d. h. als Katholiken bekennt. Wie sie mit reger Phantasie in bunten Rahmungen ein reichhaltiges Buch mit Bibelbildern füllen und als Stecher vielfach eingreifen, haben sie den Handwerkern eine Reihe von Folgen mit allerhand Aufsätzen, Sockeln, auch Altären und Beichtstühlen bereit gestellt, deren Muschelbildungen gern wie Lohe ausschlagen und von lustigen Kindern oder ernsteren Sinngestalten bevölkert werden.

Unter den vielen Kräften, die durch Hertel und Engelbrecht in den Dienst des Vorlagestichs gezogen wurden, steht als der rührigste und vielseitigste der Bildhauer Franz Xaver Habermann aus Glatz voran (1721—1796)[3]. Seinem Beruf gemäß hat er sich mit malerischen Aufgaben wenig beschäftigt und bleibt ein mäßiger Figurenzeichner. Dagegen sprudelt er über von Einfällen für plastische Formungen im einzelnen wie am Ganzen, vor allem für die Urmotive des schrankenlosen Rokokos, den dringlichsten Bedarf für alle Gewerke. Er stellt davon meist eine dicht gedrängte Fülle zur Wahl, von den bescheidensten Grundzügen an, die er überdies durch Linienschemata verdeutlicht, durch alle erdenklichen Bereicherungen bis zu den tektonischen Aufgaben. Er darf es wagen, sich zu versuchen an Möbeln alten und neuen Typs, wie Kommoden, Wandtischen, Sofas, an Kutschen und Sänften, an Vasen, Monstranzen und Leuchtern, auch an den Teilstücken der Architektur, Portalen, Kaminen, Täfelungen und kirchlicher Ausstattung. Was ihm einfällt, bändigt er durch sicheres Raumgefühl und gediegene Sachkunde. Der deutsche Ornamentstich hat wenige tüchtigere und im Rahmen ihrer Zeit anregendere Meister aufzuweisen und darf seine rund vierhundert Blätter unter seine Ruhmestitel zählen. Als reifer Mann hat er sich, wie sein Altersgenosse Nilson, noch zum Zopfstil bekehrt.

Abb. 171

Abb. 172

Von den weiteren wackeren Ausdeutern der Zeitformen seien aus diesem Kreise nur die tätigsten genannt, zwei etwas frühere Altersgenossen, Jeremias Wachsmuth (1712—1779) und Johann Wolfgang Baumgartner aus Kufstein (1712—1761); jener, bis ins Kleinste eindringlich, stopft Form in Form und Figur an Figur, dieser weiß in breiteren, malerischen Zügen auch umfängliche Kompositionen in dichtes Muschelwerk zu spannen und hat neben Nilson wirksame

Abb. 173

Abb. 173 Jeremias Wachsmuth 30:18

Vorlagen zu großen Schabkunstblättern geliefert, die man damals in Augsburg als Wandschmuck und wohl auch für die Werkstätten in blau oder schwarz druckte; hier konnten die Kachelmaler sich bereichern. Neben ihnen wirkt eine ganze Schar, der feurige Karl Pier oder Püer, dessen Schnörkel wie vom Sturmwind gepeitscht scheinen, der breitflüssige G. S. Rösch, der nüchterne G. L. Hertel, ein Verwandter des Verlegers u. a., sie alle für das Ornament wie für allerhand Gerät.

Verlassen wir den augsburger Betrieb, so wird die Zahl der nennenswerten Meister äußerst bescheiden. Doch ist wenigstens einer unter ihnen, der als Erfinder es mit den Fremden aufnimmt und von einer Hand zu Papier gebracht worden ist, die den Besten aller Zeiten gleichkommt. Unter den Kunsthandwerkern, die Knobelsdorff für die Dekoration der Schlösser Friedrichs des Großen beschäftigte, hat Johann Michael Hoppenhaupt, geboren in Merseburg 1709, neben seinem jüngeren Bruder Johann Christian nachweislich 1747 in Sanssouci und zweifellos auch sonst meisterliche Schnitzereien gefertigt. Wie weit er an den Entwürfen beteiligt ist, weiß man nicht. Aber daß er das Zeug zu einem glänzenden und höchst raumsicheren Gestalter hatte, beweisen die etwa siebzig Blätter größten und kleineren Ausmaßes, die mit »Hoppenhaupt se(nior) in(venit) oder del(ineavit)« bezeichnet sind, das eine 1753 datiert. Nur zwei von ihnen nennen als Stecher, eines auch als Zeichner Johann Wilhelm Meil, den berühmten Radierer, der in Altenburg 1733 geboren und 1752 nach Berlin gezogen war[4]. Nichts bezeichnet den Verlag; der Erfinder scheint die Blätter selbst vertrieben zu haben, und deshalb mögen die Abzüge spärlich und heute so überaus selten sein. Diese Blüte im deutschen Ornamentstich ist über Berlin hinaus kaum bekannt geworden.

Hertel hat einmal einige Uhrgehäuse nach Hoppenhaupt nachstechen lassen. Man muß diese Kopien neben die Originalradierungen legen, um sich zu überzeugen, wie himmelweit das Handwerk des Geschäftsstechers zurückbleibt hinter der höchst persönlichen Ätzkunst des damals kaum zwanzigjährigen, noch als Dilettant arbeitenden Meil. Die größten Blätter, auf Doppelbögen gedruckt, sind Wand- Abb. 174
dekorationen in kühner, oft der tektonischen Grundlinien spottender Schwingung, voll malerisch aufgefaßter Einzelmotive in dem frohgemuten Geschmack des jungen Friedrich; ähnlich die Kamine und die Möbel; weiter Uhrgehäuse, Kronleuchter, Wagen, Sänften, Aufsätze, Abb. 169
selbst Särge; über die Dekoration hinaus verschiedene Gebäude, Stadtpaläste, Landschlösser, Gartenhäuser. Alles nicht nur im Orna- Abb. 175

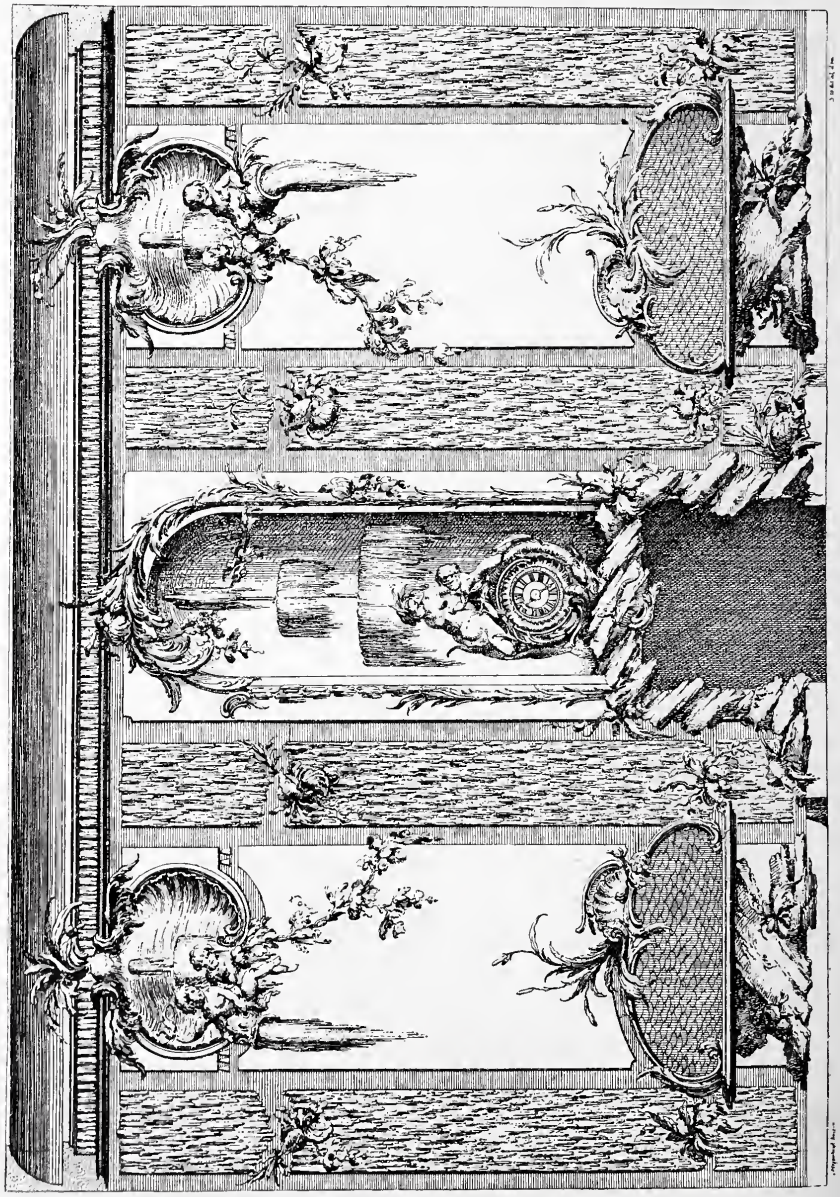


Abb. 174 Johann Michael Hoppenhaupt 40:57

mentalen unendlich reichhaltig, auch mit Figuren, besonders Chinesen, geistvoll durchsetzt, sondern vor allem tektonisch und räumlich mit untrüglichem Takt gestaltet, mannhaft fest im Knochenbau trotz allen launigsten Umspiels, eine schwer zu erschöpfende Quelle reinen Genusses für den willigen Beobachter. Es ist ein Höhepunkt des deutschen Ornamentstichs aller Zeiten. Welches Ansehen hätten diese Blätter der deutschen Formkraft schaffen können, wenn sie nicht abseits der Öffentlichkeit ungenutzt und unbekannt liegen geblieben wären. Ihr Meister zog in seine Heimatstadt zurück und ist dort ohne Nachklang verstorben. Nur Meil hat in seinem Geiste noch einige Blätter eigener Erfindung radiert, Kamine und Wandtische, auch sie Bestes vom Besten.

Es gibt im übrigen Deutschland an Ornamenten nichts, was man neben den Augsburgern und Hoppenhaupt nennen könnte. Aus dem Kreise der Meißener Manufaktur hatte 1726 der berühmte Herold als »J. G. Höroldt« einige kleine Blätter mit chinesischen Szenen radiert; in Nürnberg gab J. J. Preisler eine »Anleitung Rocailles richtig nachzuzeichnen« heraus; in Leipzig hat Gottlieb Lebrecht Crusius, geb. 1730, einige feine »Capricci« gestochen; noch spät zeichnet Johann Kleinhardt in Prag 1772 »Beywerke zu Auszierung deren Rissen und Plans«. Aber es ist alles kaum der Rede wert.

Auch die Handwerker bieten keinen Ersatz. Die Silberschmiede, die vor einem Menschenalter gerade in Augsburg so Rühmliches geleistet hatten, haben, soweit sie im Ornamentstich auftreten, die neuen Formen kleinlich oder roh aufgefaßt. Da sind Johann Baur, meist von dem Augsburger Leopold verlegt, mit etwa sechzig Blättern, Tischplatten, Tafel- und Kirchengerät, Waffen- und Stockgriffen, alles bunt und hart und reizlos, Caspar Gottlieb Eisler mit vielerlei geräumigem Tafelsilber, Schreibzeugen u. a., peinlich derb und ausfahrend, und ein unbekannter Fachmann im Verlage Engelbrecht mit dichten, aber nicht ungeschickten Treibmustern auf Kleingerät, Dosen, Nadeln, Schnallen, Stöcken. Sie alle bleiben ebenso weit hinter ihren Vorfahren im Fache zurück, wie die gleichzeitigen, wohlgemeinten Versuche des unzünftigen Wachsmuth.

Den Architekten näher stand die Arbeit der Kunstschmiede. Man sollte meinen, daß mindestens solch zukunftsweisende Werke, wie die Prachtgitter am Würzburger Schlosse nach Neumanns Entwürfen, der Aufnahme gewürdigt worden wären. Nein auch hier gibt es nur Muster- und Lehrhefte für die engste Praxis, das Erträgliche alles aus den Stechstuben der bewährten beiden Augsburger. Als

Abb. 175 Johann Michael Hoppenhaupt 23:27

Ausklang des Barocks, in dem so mancher tüchtige deutsche Schmied das Wort genommen hatte, ein Heft mit Gittern von J. G. Rummel, geschmackvolle Kurven, schon von Muschelwerk umspielt. Echtestes Rokoko bringen in mehreren inhaltreichen, leider ungleich gestochenen Folgen zwei fleißige, tüchtige Meister, Samuel Birckenfeld und Joseph Baumann. Der erstere ein »Lauberbuch denen Anfängern in der Zeichnung zum Nutzen oder vielmehr denjenigen, welche keine Gelegenheit haben, sich informieren zu lassen«, große, greifbare Schnörkel, zu Blattwerk ausgewachsen, die Muster selber freilich herzlich unbeholfen; der zweite eine Fülle reichster Motive mit gut deutschen Beischriften: Schloß-Decken, Stützen (Wandarme), Galerie-Aufsätze (Balkongitter), Stiegen-Gitter, bis zu »Waag-Stützen in Apotecken und Materialisten-Läden«. Doch bleibt die Ausbeute an künstlerisch bewältigten Formen recht bescheiden.

Unter den wenigen Schreinern im Ornamentstich ist wenigstens einer, der sein Fach kennt und das für die Genossen Nötige mit Geschick und Geschmack darzustellen weiß, Johannes Rumpp aus Kirchheim unter Teck, Bürger und Kistler zu Augsburg. Er kommt aus

der sauberen Schule des Barocks und beherrscht den Aufbau und die innere Konstruktion der Schränke, Kommoden, Schreibtische, Uhrkästen, »Schatz-Trüheln« und Sitzmöbel (darunter ein »Schlaff-Stuhl oder Cannebes«) ebenso sicher wie die Gesimse, Profile und Furniermuster aus Bandwerk; erst später verdrängt die Muschel die bewährte Laubkartusche. Er weiß zierliche Brettspiele zu mustern, doch auch stattliche Türen oder »Aufsäz, Blindflügel und untergehäng« für Altäre groß anzulegen, belegt »Oefen und Vasi« mit demselben dichten Rokokoschmuck und hat sich auch mit den Säulenordnungen, auf Portale angewendet, auseinandergesetzt. Seine Blätter, von Engelbrecht verlegt, sind selten; es mögen ihrer rund hundert gewesen sein.

Die Bautischler wurden in den Fürstenschlössern von den bauleitenden Architekten versorgt. Bürgerliche Täfelungen finden wir einige im Werke von Habermann und kleineren Meistern. Der Vorlagen bedürftig waren nur die Holzbildhauer, die für die Kirchen die Massen der Altäre, Kanzeln, Beichtstühle und Orgeln dekoriert und aufgebaut haben. Hier galt es, die Vorschriften der Säulenordnungen mit dem barocken Akzentverlangen und dem Spieltrieb des Rokokos ins Einvernehmen zu setzen. Das konnten nur mutige, wenn auch nicht immer reife Gestalter wagen; ihnen gaben die Verleger gern selber das Wort. Es sind immerhin nicht viele, die mehr verstehen als auszuzieren. Am frischesten der kecke Joseph Feichtmayer aus Salem auf großen, wirksam gestochenen Blättern, denen er eine »Simetria deren 5 Säulen-Ordnungen« mit Altären als Beispielen an die Seite stellt. Kleinlicher ist der sich an alles wagende Jeremias Wachsmuth, voll triebhaft sprießenden Muschelwerks der Zeichner Ignaz Junck und einige andere.

Daß trotz aller Betriebsamkeit im Kleinen das Interesse an der Baukunst vor der aufsteigenden Großmacht, der Dichtkunst, erlahmt, lehrt die äußerst dürftige architektonische Literatur. Nichts mehr von eindringlichen Aufnahmen, wie bei Salomon Kleiner, oder kühnen Phantasien, wie bei Paul Decker, sondern nur trockene Lehrbücher der »Civilbaukunst« und der einzelnen Techniken. Die Beispiele auf den Kupfertafeln halten sich noch lange an das altgewohnte Barock; es lohnt sich im Rahmen unserer Aufgabe nicht, sie im einzelnen aufzuführen.

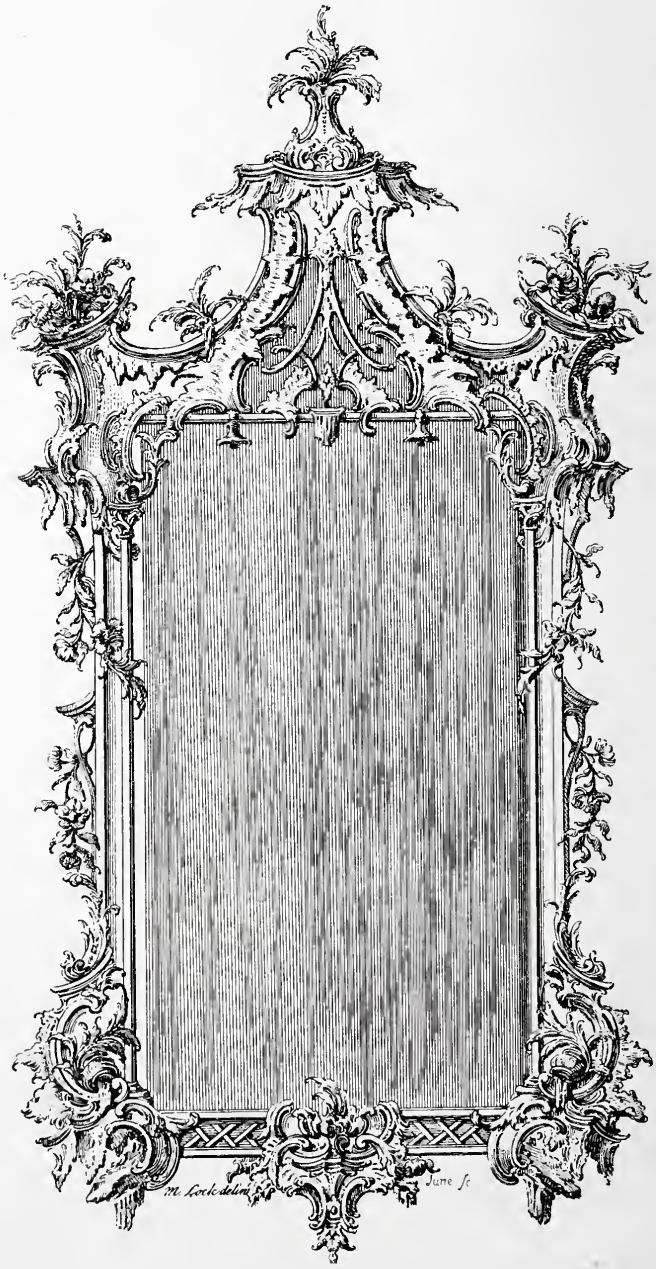


Abb. 176 Matthias Lock 24:12

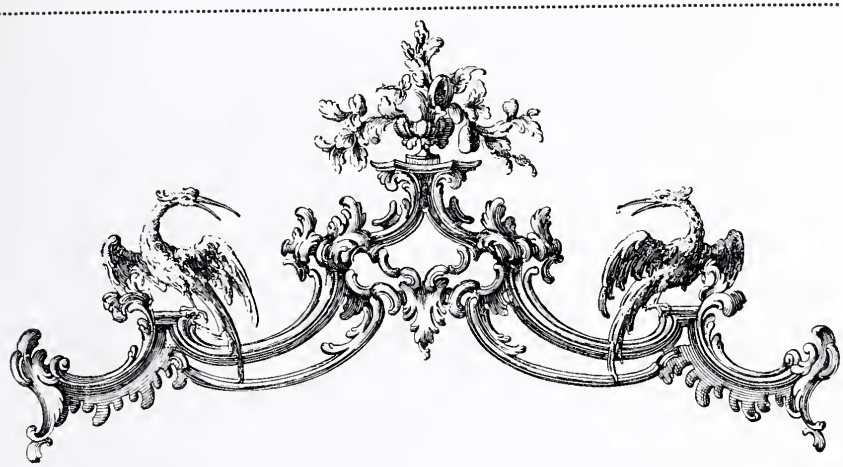


Abb. 177 Thomas Chippendale Teil, 8 : 15

VOM BAROCK ZUM KLASSIZISMUS IN ENGLAND

Aus England[1] ist bis zum Beginn der Barockzeit nichts zu berichten gewesen. Das Handwerk blieb länger als auf dem Festland zünftig im Sinne des Mittelalters. Ihm genügten die Überlieferung, die Anregungen eingewanderter Künstler aus Italien, Flandern und Deutschland oder fremde Vorlagen. Auch die Baumeister wußten sich selber zu helfen. Die Ratschläge, die Dr. Andrew Borde um 1540 zusammenstellte als »The boke for to lerne a man to be wyse in buylding of his howse«, gelten mehr den Bauherren als den Ausführenden. An diese wendete sich der Architekt und Maler John Shute 1563 in dem seltenen Buche »The first and chief groundes of architecture«[2] mit Regeln nach Vitruv und Darstellung der Ordnungen; neben den Säulen steht jedesmal ein zugehöriger menschlicher Gebälkträger. Noch im folgenden Jahrhundert sind es Laien, die über die Grundsätze der Baukunst philosophieren oder praktische Lehren geben: Henry Wotton 1624, der abenteuerliche Holländer Ritter Balthazar Gerbier 1662 und 1663. Für das Handwerk hat nur ein einziger mutiger Fachmann gesorgt, der Glaser Walter Gedde oder Gidde in London, der 1615 sein Holzschnittwerk »a booke of sundry draughtes« herausgab, voll anregender Muster für Verglasungen, die, wie der Titel sagt, auch Stuckarbeitern, Gärtnern und anderen Gewerken dienen konnten[3]. Wie die flämischen Anregungen in England verwertet wurden, sieht man an den Ehrenpforten zum Einzug Jacobs I in London 1603, die ihr Erbauer, der Architekt und Tischler Stephen Harrison, in dem Festbericht als »The arch's of triumph« hat stechen lassen.

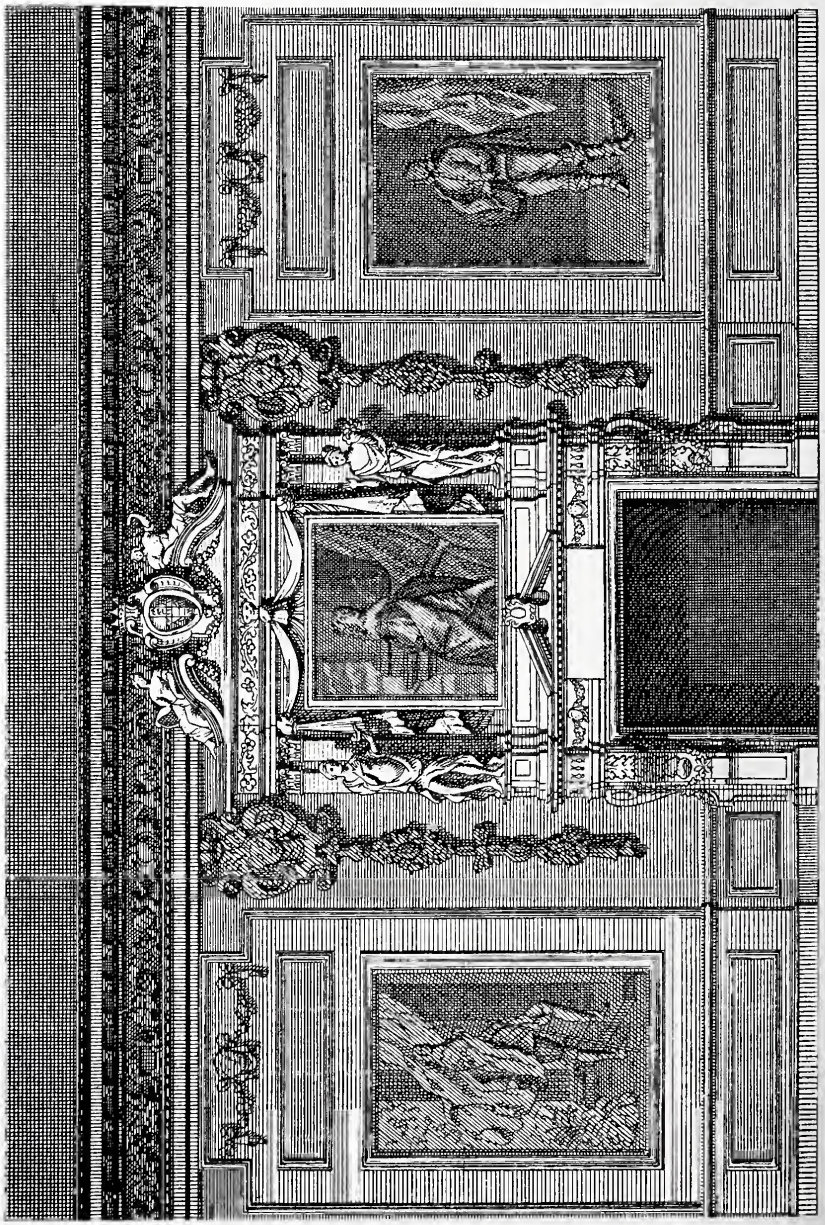


Abb. 178 Inigo Jones, aus: Campbell, Vitruvius britannicus Teil, 12,5:19

Die erste starke Persönlichkeit der englischen Baukunst, der berühmte Inigo Jones (1571—1652) hat leider selbst nur ein absonderliches Werk über die urzeitlichen Steinsetzungen von Stonehenge geschrieben. Erst später haben unkritische Fachgenossen seine Zeichnungen, Gebäude und Dekorationen stechen lassen, oft mit Eigenem Abb. 178 undurchsichtig untermischt. Durch den Umsturz und die Bürgerkriege gehemmt, ist erst gegen 1700 eine großzügige Baukunst und mit ihr eine ansehnliche Literatur entstanden. Sie verleugnet ihre Epoche, das Barock, nicht, geht aber ihre eigenen Wege. Das italienische Fortissimo lehnt sie entschlossen ab, nimmt Palladios besonnene Art zur Richtschnur und bleibt ihr treu, bis der Klassizismus seit etwa 1750 die dem Volksgeist gemäße, etwas nüchterne Strenge noch verschärft. Das Rokoko ist in England ein Stil nur des Möbelwesens, nicht einmal ein Stil der Dekoration geworden. Zugleich mit ihm wird nicht nur China, sondern auch die heimische Gotik entdeckt und spielend verwertet. Mehr als in anderen Ländern hat im englischen Formwesen die Baukunst geführt; wir setzen sie deshalb hier voran.

BAUKUNST. Den Architekten stellten der herrschende Adel und das aufsteigende Bürgertum weitschauende Aufgaben, in der Stadt wie auf dem Lande. Unter den Baulustigen fanden sich auch jetzt Laien, die sich mit der Theorie der Baukunst beschäftigten. Früh pflegten die Engländer, Kunstfreunde und Architekten, das Festland und die weitere Welt ergiebiger als die übrigen Völker zu bereisen, die alten Bauten zu studieren und sich um ihre Aufnahme verdient zu machen. Auf den Listen der Subskribenten in derartigen prächtigen Kupferwerken sind alle Kreise zu finden, vom Königshaus bis zu den Handwerkern. Gediegene Architekturstecher, darunter erfahrene Holländer und Franzosen, standen zur Verfügung.

Die Theoretiker des Auslandes wurden in bescheidenen oder aufwändigeren Ausgaben übersetzt, Vitruv, Serlio, die französischen Zeitgenossen. Vor allen aber Palladio, der entscheidende Klassiker; sein erstes Buch schon 1663 von G. Richards, das Ganze 1715 von Giacomo Leoni aus Venedig, der 1726 auch den Leo Battista Alberti mit Kupfern herausgab, und 1738 von Isaac Ware. Die fremden Lehren mit den heimischen Wohnansprüchen zu verbinden und den Ausführenden im ganzen Königreiche die antiken Ordnungen und ihre Anwendungen an die Hand zu geben, wetteiferten seit 1728 mehrere betriebsame Baumeister in einer ganzen Reihe zweckvoller Bücher, voran William Halfpenny, Robert Morris und Batty Langley. Rührige Architekturverleger, wie Robert Sayer und I. & J. Taylor,

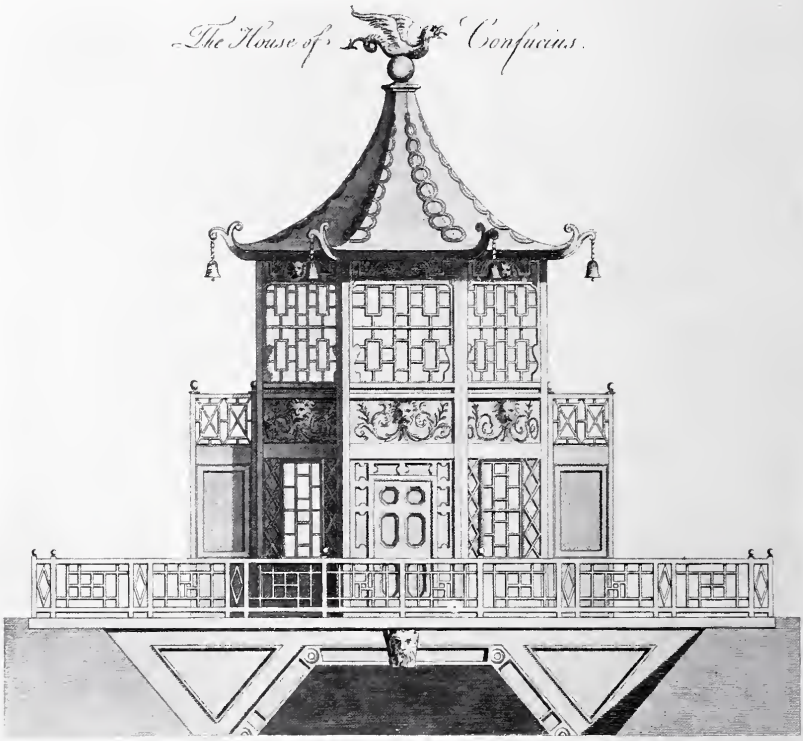


Abb. 179 William Chambers 25:27

hielten eine lange Literatur von Lehrwerken für alle praktischen Aufgaben feil.

Unter den Händen selbständigerer Meister wachsen solche Handbücher zu reichhaltigen, reifen, oft glänzenden Prachtwerken aus. Die Architekten hatten in ihren eigenen Entwürfen Stoff genug, um die Säulenordnungen durch Einzelheiten aller Art und selbst ganze Gebäude zu ergänzen. Umfassend, doch künstlerisch anspruchslos ist der »Complete body of architecture« des Isaac Ware 1756, der eine völlige Bibliothek über das Thema sein möchte. Ware bekennt sich als heftigen Widersacher des gleichzeitigen Rokokos. Das Meisterwerk klaren Stils, gediegenster Ausstattung und vornehmer Kunst ist der große Band, den Sir William Chambers, der weitgereiste, mutige und sympathische Mann, dem wir noch mehrfach begegnen werden, im Jahre 1759 als »A treatise on civil architecture« herausgab, in der Absicht, wie er sagt, eine Reihe gesunder Lehren und guter Zeichnungen zu sammeln, in denen Einfachheit, Symmetrie, Charakter und

Schönheit der Form vorherrschen. So bereichert er in schon klassizierender Auffassung seine Vorschriften und die groß gezeichneten Ordnungen durch Portale, Fenster, Kamine und Decken eigenen Entwurfs und fügt einige von ihm ausgeführte oder geplante kleinere Gebäude bei, Gartenhäuser und die damals beliebten, casino benannten Jagd- oder Landhäuschen, alles trotz bescheidenster Zwecke in den wichtigtuenden, wenngleich stets würdigen Geberden klassischer Größe. In trockenerer Klassik hat 1787 einer der tätigsten Herausgeber der Spätzeit, George Richardson, einen »Treatise on the five orders of architecture« in der modisch gewordenen Tuschtechnik der Aquatinta-Ätzung veröffentlicht, vermeintlich höchst korrekt, nach eigenen Studien auf langen Reisen in Italien gezeichnet, überreich mit antiken Ornamenten belegt, doch eben deshalb mehr ein Niederschlag der noch am Spätrömischen haftenden Ziersucht seines Zeitalters, als eines wahren Verständnisses für die Antike.

Dieses Verständnis für die Werte der Vorzeit hatte sich indessen angebahnt durch die liebevollen Aufnahmen, die zunächst den antiken Bauten galten. Aus solch reiner Begeisterung ist schon der Folioband enstanden, in dem 1728 Robert Castell die »Villas of the ancients« nach den Beschreibungen der römischen Schriftsteller, voran des Plinius, wiederherzustellen und auf großen Kupfern anschaulich zu machen suchte. Doch war mit solchen willkürlichen Rekonstruktionen der Kunst wenig geholfen. Neue Wege konnten ihr nur gewissenhafte Aufmessungen maßgebender Denkmäler weisen. Diese lagen meist noch unerforscht in schwer zugänglichen Landschaften. Hier sind die Engländer vorangegangen. Die Society of dilettanti, 1733 gegründet, vereinigte die Freunde des Altertums zu gemeinsamen Taten. Im Jahre 1751 begegneten einander in Athen zwei Gruppen mutiger Entdecker: der Maler Stuart nebst dem Architekten Revett, die in den nächsten Jahren die Bauten Athens erstmalig vermaßen und seit 1762 veröffentlichten, und die Kunstfreunde Robert Wood und Dawkins, die auf eigenem Schiffe das östliche Mittelmeer bis ins Schwarze Meer hinein befuhren, von Beirut aus einen beschwerlichen Vorstoß in das noch unzugängliche Hinterland unternahmen und von ihrem Begleiter, einem italienischen Architekten, die Ruinen von Palmyra und Baalbek aufnehmen ließen. Je ein mächtiger Band von Wood gibt in sorgfältigen Stichen darüber Rechenschaft (Palmyra 1753, Balbec 1757); allerdings verwischt sich in der etwas trockenen, klassizierenden Zeichnung die eigentümliche Barockstimmung dieser phantasievollen Bauwelt. In denselben Jahren machte Robert Adam, Abb. 190a

Abb. 180 Robert Adam 37:39

der spätere Großmeister des antikischen Stils, auf italienischem Boden seine grundlegenden Studien, als deren Frucht 1764 sein großes Werk über Spalato »Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalatro« erschienen ist. Bald wurden auch mit Hilfe der Society of dilettanti die Altertümer Kleinasiens entdeckt und seit 1769 als »The antiquities of Jonia« der Wissenschaft und Kunst zugänglich. Auch für malerische Ansichten klassischer Gegenden haben londoner Verleger gesorgt. Robert Sayer hat die Ruinen von Athen und anderer griechischer Orte in ihrem damaligen Zustand stechen lassen; wir kennen danach von 1764 eine deutsche Ausgabe des G. C. Kilian in Augsburg. Der Stichverleger Thomas Major brachte 1768 die Tempel von Pästum in großen, hübschen Ansichten eines Italieners nebst Grund- und Aufrissen heraus. Mit staunenswertem Fleiße hat der Schotte Charles Cameron 1772 die römischen Thermen behandelt,

»The baths of the Romans«, mit eindrucksvollen Aufnahmen alles dessen, was damals von diesen traumhaften Anlagen noch über der Erde stand, bereichert durch die Aufnahmen und Rekonstruktionen des Palladio, die der kunstfrohe Graf Richard Burlington 1730 in London in dem schönen Werke »Fabriche antiche disegnate da Andrea Palladio« veröffentlicht hatte. Es ist derselbe Cameron, von dessen feiner Hand Kaiserin Katharina ihre Lieblingsräume in Gatschina hat ausstatten lassen, einer von den wenigen Meistern des englischen Klassizismus, die ihre meist daheim hinreichend beschäftigte Kunst in das Ausland getragen haben.

Auch ihre heimischen Altbauten haben die Engländer früher als anderwärts angeschaut. Als Dodsworth und Dudgdale 1655 die englischen Klöster in ihrem »Monasticon anglicanum« beschrieben, genügten ihnen freilich noch die wenigen, sachlich trockenen Stiche des Daniel King. Aber schon war auch Wenzel Hollar beteiligt. Seine sichere Hand und feine Nadel hat 1658 Dudgdales Buche über die Paulskirche, der »History of St. Paul's Cathedral in London«, durch wirksame Ansichten ein eigenes Gesicht verliehen. In seinem Geiste gab 1675 der tüchtige Stecher David Loggan aus Danzig in seiner »Oxonia illustrata« und der »Cantabrigia illustrata« ein höchst anschauliches Bild der ehrwürdigen, meist gotischen Kolleghäuser und Kirchen von Oxford und Cambridge, von allerhand Studenten und Einwohnern nicht ungeschickt belebt. Wenn der Verleger Bowles unter seinen vielen »Prospeckts« besonders die Kirchen gewissenhaft vortrug, war das ein Zeichen für den offenen Blick, den in England schon die Barockzeit den so anders gerichteten älteren Kunstweisen wahrte. So eindringliche, pietätvolle Behandlungen einzelner Kirchen, wie etwa Ely sie 1771 in dem schönen Buche von James Bentham erfuhr, oder Milner's wertvolle »Dissertation« über die moderne Art, alte Kathedralen abzuändern, nachgewiesen an der Kathedrale von Salisbury 1798, sind uns nur Proben für das warme Interesse, das den Anlaß gab, gotische Formen früh auch in die lebende Kunst wiedereinzuführen. Schon Christopher Wren hatte 1699 in dem Turm einer Kirche in London und später in Oxford sich daran versucht. Planmäßig unternahmen es 1742 Batty und Thomas Langley, ihre Auffassung der Gotik nicht nur in Aufnahmen, sondern in absonderlichen Anwendungen zu verbreiten. Ihre »Ancient architecture restored and improved« weiß allerdings die beobachteten Einzelheiten nur in arg barocker Mischung auf antikische Bauteile aufzuheften und hält es für angebracht, auch für die Gotik mehrere Säulenordnungen auszu-

Abb. 181 John Soane 18:24

denken. Völlig äußerlich und ziermäßig ist dann das englische Rokoko mit den ihm zugänglichen Motiven des Mittelalters umgesprungen.

Wie die Gotik, so ward auch die Formenwelt Chinas, wie sie auf den Porzellanen und Lackwaren massenhaft eingeführt wurde, nicht nur den Möbeltischlern, sondern hier und da auch den Architekten nahe gebracht. William und John Halfpenny haben 1750 und 1752 zwei Hefte »New designs for chinese temples« und »Chinese and gothic architecture properly ornamented« gezeichnet, in denen die fremdartigen Gartenhäuschen des Mingstils und ihre Ornamente sich in lustige Ziertempelchen und andere phantastische Kleinbauten für den europäischen Garten übersetzen. Kein Wunder, daß der gründliche William Chambers, der als Jüngling China bereist hatte, sich gegen solch oberflächlichen Mißbrauch entrüstete und ihm 1757 sein großes, gediegenes Werk »Designs of chinese buildings« entgegenwarf, auf dessen schönen Kupfern die Häuser, Möbel, Geräte und Trachten in gewählten Beispielen anschaulich und getreu erscheinen, das erste treffende Bild der Einzelheiten des fernen Lebens. Chambers war überdies der Mann, seine Vorstellungen nachdrücklich in Taten umzusetzen. Er hat in den Gärten von Kew neben klassischen Tempelchen Abb. 179 auch eine hohe Pagode errichtet, wie sie fortab in den Gärten modisch wurden, ja sich auch mit einem Gartenhaus im Stil der Alhambra und sogar mit einer Moschee versucht. Man wußte schon damals in England, was vorging in der weiten Welt.

Unmittelbar in die schöpferische Arbeit greifen nunmehr die Aufnahmen zeitgenössischer Bauten ein. Der Maler Knyff und der holländische Stecher John Kip hatten 1709 in den großen Kupfern ihrer »Britannia illustrata« die Königsschlösser und Adelssitze mit ihren Gebäuden und Gärten herausgegeben[4]. Ganz auf die Praxis war der große, äußerlich höchst vornehme »Vitruvius Britannicus or The British Architect« des Colen Campbell berechnet, 1715 zwei Abb. 178 Bände, 1731 ein dritter, später seit 1767 von Woolfe und Gandon mit zwei weiteren Bänden fortgesetzt, endlich von 1802 ab durch George Richardsons 6. und 7. Band abgeschlossen. Campbell, selber ein begabter Architekt, meint, die Engländer kämen in den meisten Dingen den Fremden gleich, überträfen sie in einigen und hätten allen Anlaß, ihre Werke bekannt zu machen. Darum stellt er in sauberem Stich die Grundrisse und Fassaden, seltener auch Ansichten und Innenschnitte von einer Reihe neuer Bauten verschiedener palladianisch gesinnter Meister dar, vieles von sich selber, auch arg parteiisch gegen

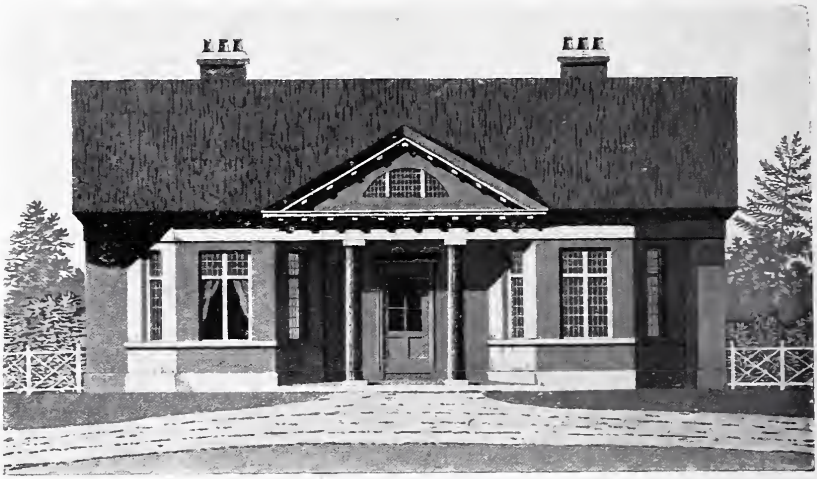


Abb. 182 James Malton 12:23

freiere Richtungen und Männer; der große Anreger Christopher Wren erscheint kaum mit dem einen Bau der Paulskirche. Dem Vitruvius britannicus sucht es durch Titel und Umfang ein ähnlich gerichtetes schottisches Werk gleich zu tun, der »Vitruvius Scoticus« des William Adam, 1750 in Edinburgh begonnen, voll der eigentümlichen, oft mittelalterlich anklingenden Bauten dortiger Architekten. Campbells glänzendes Beispiel hat eine Reihe stattlicher Werke über einzelne ausgezeichnete Bauten namhafter Bauherren und Baukünstler ins Leben gerufen. 1735 hat J. Ware das Schloß Houghton in Norfolk und gleichzeitig Rookby hall in Yorkshire veröffentlicht, 1747 Gibbs seinen schönen Rundbau der Radcliffe-Bibliothek in Oxford, 1762
Abb. 179 William Chambers die Gärten und Gartenhäuschen in Kew, 1773 Brettingham Schloß Holkham in Norfolk mit wirksamen Bildern auch der Decken und Kamine.

Mehr und mehr verlangten die Förderer und Käufer solcher kostspieligen Werke darin nicht nur die immer zweckmäßigere Planung und die dem Klassizierenden sich nähernden Fassaden, sondern auch vorbildliche Einzelheiten des Äußeren und Inneren. Dieser waren nicht eben viele: die Türen, bisweilen die Fenster, vorzüglich die Kamine, die beherrschenden Mittel- und Prunkstücke aller Räume, und die Stuckdecken, auf denen längst die fröhlichen, handwerklich-gotischen Muster den gewichtigen, unbehaglichen Barockrahmungen gewichen waren. Diesen Ansprüchen fügten sich die Werke, welche einzelne Architekten als Vorbilder, Lehrbücher oder Beispiele ihrer Kunst erscheinen ließen. Für die Barockzeit hat der tüchtige James

Gibbs (1674—1754), ein geborener Schotte, 1728 ein ansehnliches »Book of architecture« mit Zeichnungen von Gebäuden und Zieraten entworfen, um den Bauherren einzuprägen, daß sie nicht mit ihren Handwerkern allein, sondern mit einem erfahrenen Baukünstler planen und bauen sollten. Seine Kirchen, Paläste und Landhäuser ergänzt er durch vielerlei Zubehör, auch Gitter, Obelisken, Vasen, Kartuschen, alles in maßvoll barocken Formen, bisweilen mit etwas Einschlag aus dem Stil Ludwigs XIV, stets aus gesundem Raumgefühl heraus. Bescheidener in den Aufgaben, der Erfindung und dem Stich sind die »Designs in architecture« des Abraham Swan von 1757; auch bei ihm spielt das Rokoko nur mit einzelnen, sich unterordnenden Kurven in die strengen Grundlinien hinein, und schon ist es dem Zeichner vor allem um große Bauglieder streng antiker Richtung zu tun.

Für die Baukunst wie für die Dekoration des Klassizismus werden die Bauten der beiden Männer entscheidend, die ihre Gedanken früh auch auf glänzenden Kupfertafeln festgelegt haben. Die »Works in architecture« der Brüder Robert und James Adam sind nicht nur an Größe und stecherischem Aufwand, sondern auch an Zierfreude die großartigste Schöpfung der englischen Bauliteratur[5]. Sie waren Söhne eines schottischen Baumeisters, der eigentliche Schöpfer, Robert (1728—1792), hatte von 1754 bis 1758 Studien in Italien gemacht und war schon 1762 mit 34 Jahren Architekt des Königs geworden. Er hatte sich in Rom nicht nur mit den Resten der Antike, sondern auch mit den jungen Künstlern verständigt, die soeben das Altertum auch in der Baukunst und im Ornament wieder zu beleben suchten. Befreundet mit dem gleichaltrigen Piranesi, hat er den begabten Ornamentiker Pergolesi mit sich nach London geführt und späterhin vielerlei italienische Kräfte beschäftigt. Auch an dem herrlichen Kupferwerk der beiden Brüder haben Stecher italienischen Namens Anteil. Die riesigen Blätter sind seit 1773 heftweise erschienen, waren 1778 auf zwei Bände gewachsen und sind nach 1822 nachträglich durch einen dritten Band ergänzt worden. Jedes Heft pflegt mit einem Gebäude in Grundriß und Aufriß, seltener in Ansicht zu beginnen, den stets rein und groß wirkenden Zweckbauten, die noch heute den stolzesten Ruhmestitel der englischen Baukunst bilden. Wie frei Adam sich gegen antiken Zwang behauptete, lehrt seine Vorrede: die Alten, sagt er darin, variierten die Verhältnisse der Säulen, wie der Sinn ihrer Schöpfungen es verlangte. Das Äußere ist bei Adam vorwiegend schlicht; erst im Innern wird die Zierfreude bisweilen zur Überdekoration. Wir werden diesem Hauptdenkmal der Ornamentik noch

Abb. 180, 185

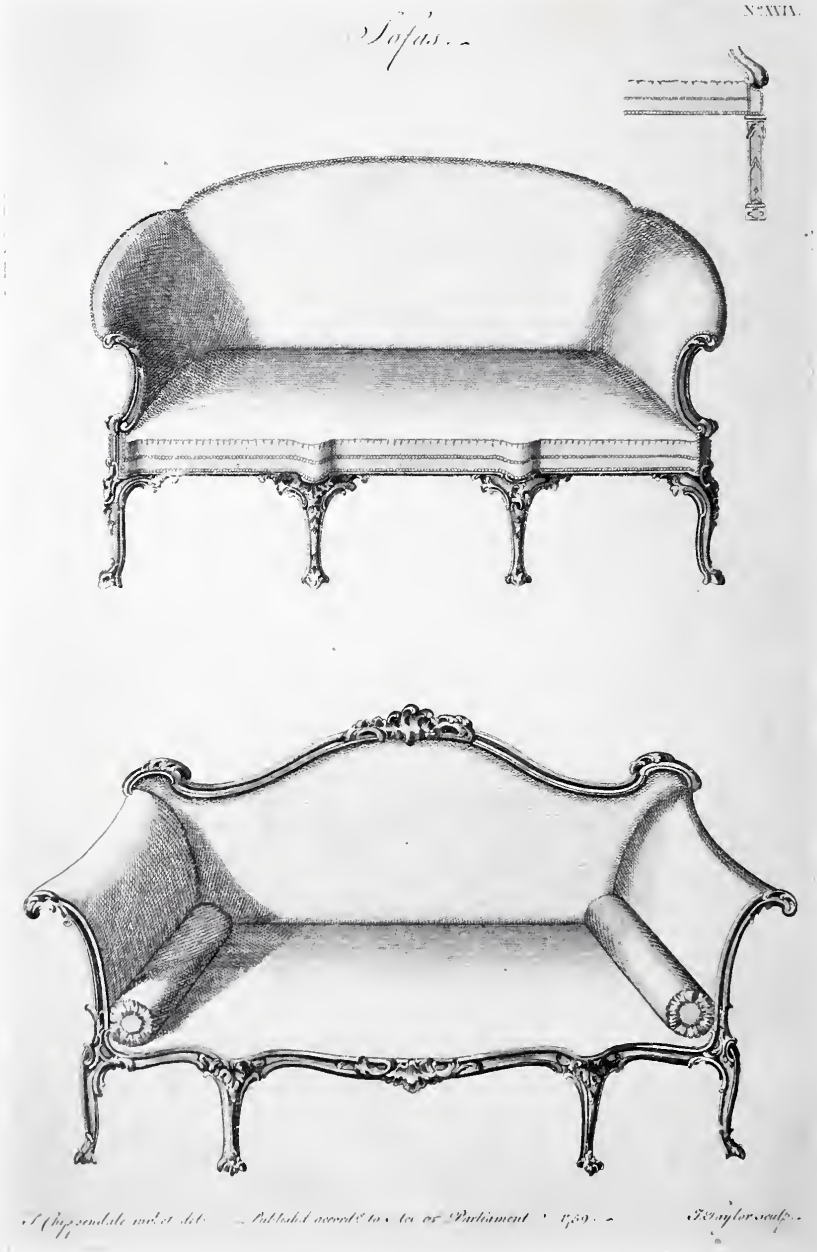


Abb. 183 Thomas Chippendale 35:22

wieder begegnen. Es hat in England nicht seines Gleichen gehabt. Sein Urheber ruht in der Kathedrale von Westminster unter den großen Männern Englands. Ein dünner Nachklang sind die »Original designs in architecture« des William Thomas von 1783, einige gute Gebäude mit geschmackvollen klassizierenden Einzelheiten; hinter Adam kaum der Erwähnung wert.

Neben den Problemen der großen Baukunst und Dekoration, wie sie die genannten Werke pflegten, hat gegen 1800 der Kleinhausbau die Architekten und Verleger lebhaft beschäftigt. Zuvörderst die ländliche Villa des wohlhabenden Bürgers, die »rural residence«, wie sie ein späteres Werk betitelt. Für solche »Cottages« sorgten vielerlei sauber gedruckte und in der malerischen Aquatinta-Technik tonig illustrierte Vorlagewerke, meist korrekt und trocken klassizierend, auch gotisch und voll romantischer Spielereien. So erschienen 1793 je ein Werk von John Soane, dem verdienstvollen Stifter des Soane- Abb. 181
Museums in London mit seinen Schätzen alter Bauzeichnungen, und von Charles Middleton, 1794 ein Buch des John Plaw unter dem bezeichnenden Titel »Ferme ornée« und andere in rascher Folge. Selbst das Strohdach ward wie ein Spielzeug ausgenutzt. Tiefer drangen einzelne sozial empfindende Beobachter in das kümmerliche Wohnwesen der ärmeren Schichten, der Landarbeiter und kleinen Leute in der Stadt. Schon 1747 hatte ein Daniel Garret »Designs and estimates of farmhouses« veröffentlicht, über die ich Näheres nicht zu sagen weiß. Jedenfalls hat früher als anderwärts, seit 1777, ein Architekt in Bath, John Wood, dessen gleichnamiger Vater sich bereits als Architekturschriftsteller einen Namen gemacht hatte, sich mit dem Problem beschäftigt und danach als »Plans of cottages or habitations of the labourer« einfachste, zweckvolle Häuschen von einem bis zu vier Zimmern entworfen, gern als Doppelhäuser, erläutert durch wohlwollende Grundsätze und gründliche Kostenanschläge. Seine Besserungsvorschläge sind einfach, wenn auch letzten Endes noch Ausläufer klassischer Mode; daß die Bauunternehmer der nächsten Menschenalter solch vornehm zurückhaltenden Einschuß eines Künstlers nicht zu nutzen wußten, darf man dem edlen Manne nicht anrechnen. Ein besonders anmutiges Werk solcher Art, James Malton's »Essay on Abb. 182
british cottage architecture«, leitet 1804 das neue Jahrhundert ein, in dem das englische Landhaus weithin so großes Ansehen gewonnen hat.

GARTENKUNST. Dank seiner warmen, meerfeuchten Luft und der alten Landliebe seiner Bewohner ist England ein Vorland der Blumenzucht und Gartenpflege geworden[6]. Es hat früh eine reich-

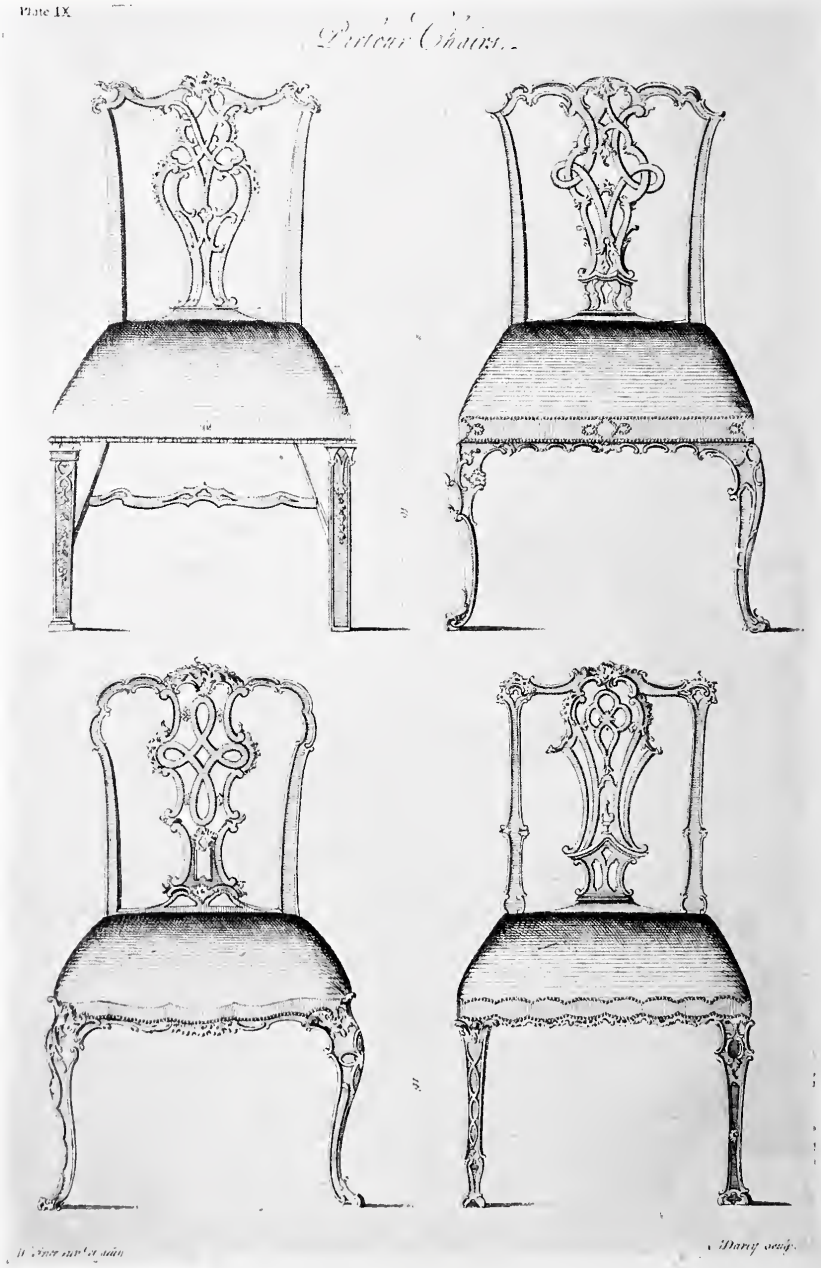


Abb. 184 Ince & Mayhew 35:22

haltige Literatur über die Nutzkräuter und den ländlichen Haushalt geschaffen, in der freilich nur selten einzelne Holzschnitte auch die Anlage oder die Beetmuster der Gärten veranschaulichen, wie etwa das Gartenbuch des Thomas Hill von 1563, das früheste seiner Art. Als mit der Spätrenaissance und dem Barock der in Italien und Frankreich beliebte strenge Gartenstil aufkam, hat man sich zunächst mit Übersetzungen der maßgebenden französischen Lehrbücher beholfen. Welch stattliche Anlagen neben den Königs- und Adelsschlössern entstanden, läßt sich aus den schönen Aufnahmen in Knyffs und Kips Britannia illustrata[7] von 1709 ersehen. Schon aber regte sich bei den Freunden englischer Landschaft der Widerspruch. Shaftesbury, Addison (1712) und Pope (1713) hatten sich für eine freiere Gartenkunst eingesetzt. Das bedeutendste englische Lehrbuch der Zeit, die »Ichnographia rustica« des Gärtners Stephen Switzer, der auch über Wasserleitungen und Springbrunnen geschrieben hat, sucht 1718 ein System, das »der Einfachheit der ungeschmückten Natur entspricht«, weiß allerdings seine Vorschläge auf den erläuternden Kupfern nur in Nebendingen über die geläufigen pariser Vorbilder hinauszuführen. Auch der auf allen Gebieten betriebsame Batty Langley hat 1728 seinen »New principles of gardening« neben freimütigen Grundsätzen, Zeichenanweisungen und pflanzlichen Ratschlägen nur unzulängliche Versuche neuer Planung angefügt. Die englische Landschaftsgärtnerei, die sich die Welt eroberte, hat daheim zwar beredte theoretische und dichterische Fürsprecher auf den Plan gerufen, wie Horace Walpole 1770, William Mason 1772. Aber sie ward ausgeübt nicht von Architekten, sondern von Fachleuten und hat deshalb weniger Vorlagewerke und Aufnahmen gezeitigt, als man erwartet. Erst der Gartenklassiker des 19. Jahrhunderts, Humphrey Repton, der seit 1794 für sie eintrat, hat 1794 in seinen »Sketches and hints on landscape gardening« und 1803 in seinem schönen Werke »Observations on the theory and practice of landscape gardening« seine neuen Methoden durch neue Mittel der Wiedergabe, Farbendruck, Deckblätter u. a., lebendig zu machen gewußt.

Die Architekten hatten unterdessen in den parkartigen, weiträumigen Anlagen künstlerische Einzelreize vermißt. So hatte der erfahrene William Chambers 1772 in einer »Dissertation on oriental gardening« die naturfrohe Kleinmalerei der chinesischen Gärten der allzu breiten Art der englischen Landschaftler entgegengestellt; er hatte über seine Reiseerfahrungen schon in seinem berühmten Chinawerk berichtet. Was er sich wünschte, hat er selber in seinen Schöpfungen für die

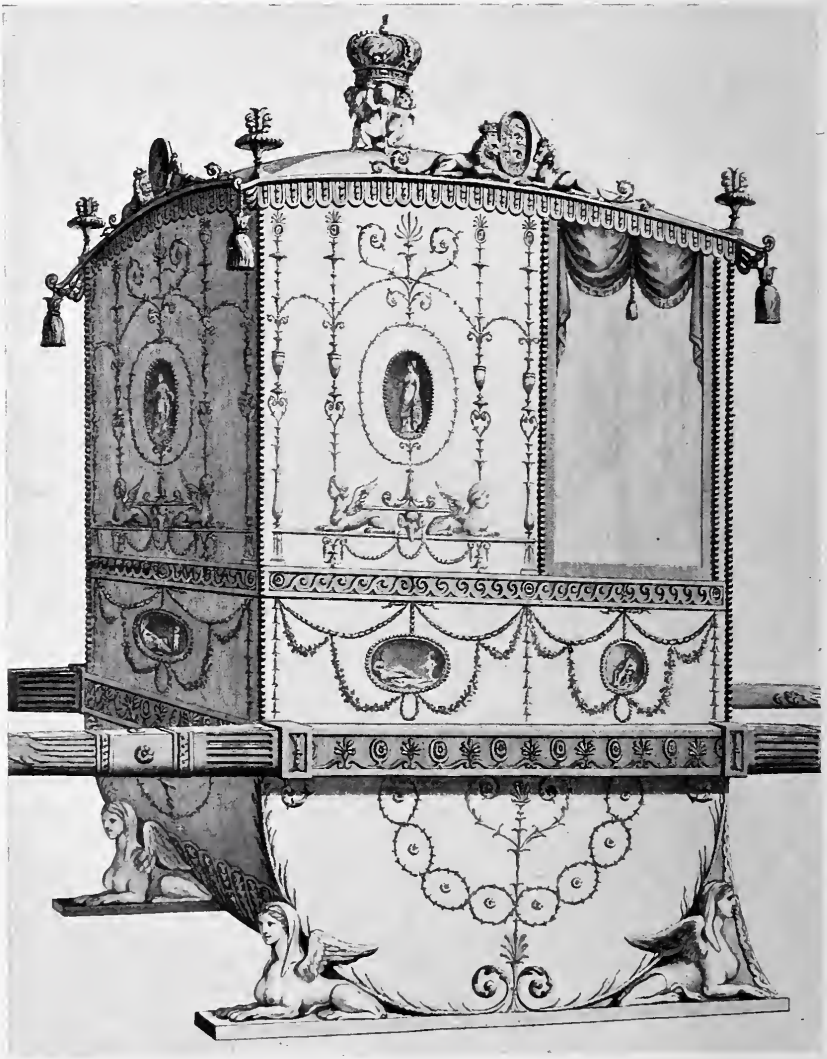


Abb. 185 Robert Adam Teil, 31 : 24

Abb. 179 Gärten des Schlosses Kew durch Tat und Bild gezeigt, eine fast erdrückende Fülle von Zierbauten aller Art, die eigentlich die Gestaltung des Gartens nicht förderten, sondern eher störten. Solche äußerlichen Zutaten aus buntestem Gemisch fremdartiger Stilarten wurden zu einem Lieblingsthema mittelmäßiger Erfinder und geschäftstüchtiger Verleger, als seien sie das Wesentliche der Gartenkunst. »Rural architecture in the chinese taste«, wie sie William Halfpenny in einem

seiner beiden kleinen Vorlagebücher für Gartenschmuck 1750 vortrug, war ein ganz oberflächliches Spiel mit den modischen Zieraten auf Pforten, Brücken, Geländern und anderem Beiwerk. Das haben noch schwächere Köpfe, Charles Over, ein P. Decker u. a., weiter abgewandelt; es ist schließlich in jenen albernen Naturalismus ausgeartet, der in den Knüppelmöbeln noch heute nachspukt. Kindliche Gotik und öder Klassizismus stehen dicht daneben.

DAS ORNAMENT DER BAROCKZEIT. Die englischen Architekten waren zunächst von den baulichen Aufgaben völlig beansprucht und überließen alles, was nicht das Gebäude anging, den Handwerkern[8]. Nur die Portale, Kamine und Decken, die bestimmenden Akzente der Dekoration, behielten sie sich selber vor. Solche bilden in ihrer ernsten, wuchtigen Auffassung einen Hauptteil unter den Entwürfen schon des Inigo Jones, später des William Kent, wie sie in den oben genannten Ausgaben ans Licht kamen. Desgleichen in dem gediegenen Vorlagewerke des James Gibbs, nach dessen Zeichnungen überdies 1731 eine besondere Folge von »Shields and compartements for monumental inscriptions« gestochen worden war, und in dem verwandten Buch des William Jones von 1739, The gentlemen's and builders' companion, das vor allem auch schwerblütige Spiegelrahmen gab, wie sie über den Kaminen zur Regel wurden. Was die virtuosen Holzschnitzer, voran der berühmte Grinling Gibbons, an oft derb naturalistischem Zierat erfanden, haben die Stecher sich entgehen lassen. Auch sonst hat kein Verleger die Ornament-Erfinder ermutigt.

Auf eigene Hand hatte ein feinfühliger Radierer Edward Pearce schon im Jahre 1647 ein Heftchen anmutiger grottesker Füllungen im Geschmack der italienischen Dekoration erfunden und einige Jahre vorher einige Friese. Aus der späteren Barockzeit aber ist aus England so gut wie nichts von heimischen Ornamentmeistern zu melden. Die schönen Gitter des Franzosen Tijou, selbst die für Hampton Court, gehören ihrer Form nach ganz und gar nach Frankreich. Einige wenig bedeutende Folgen von Juweliervorlagen tragen deutsche Namen: J. B. Herbst 1710, völlig in Morisons Geist, Thomas Flach 1736, noch 1751 mit bewegteren Linien der Rokokozeit ein Sebastian Henry Dinglinger mit seinem »New book of designs for jewellers' work». Ein Sonderling, John Carwitham, hat 1739 einen ungewöhnlichen Stoff behandelt, geometrische Muster für Fußböden aus Steinplatten, Tonfliesen oder Stoffmalerei, Various kinds of floor decorations, zugleich flach und perspektivisch dargestellt.

Ein Seitenproblem der gestaltenden Künste wurde jetzt in London,

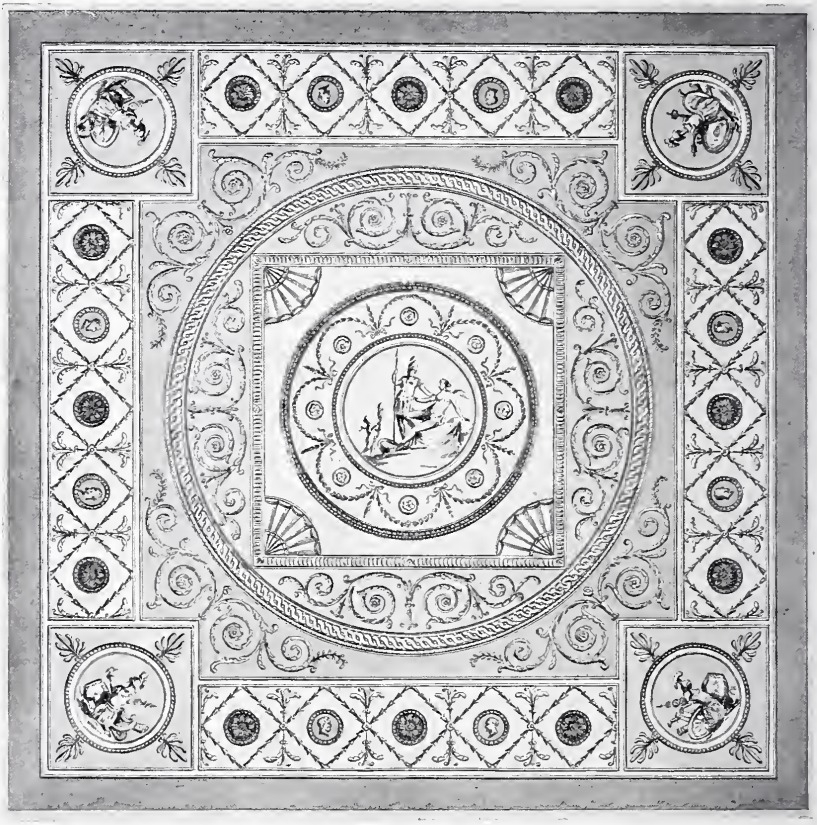


Abb. 186 George Richardson 25,5:25,5

dem mächtig aufstrebenden Handelsvorort, reichlich bearbeitet, die Schreibkunst, von eifrigen Schreibmeistern und Lehrern wie Edward Cocker oder später mit launiger Lust an keckem Schnörkelspiel und vielerlei Beiwerk von Georges Bickham. Es wäre eine besondere Aufgabe, den Aufstieg und die Weltherrschaft der englischen Schreiber und Schriftstecher bis tief in das 19. Jahrhundert hinein zu begleiten[9]. Auch in Monogrammen haben einige Engländer Eigenes geleistet.

ORNAMENTE UND MÖBEL IM ROKOKO. Dem französischen Rokoko stand England nicht, wie Deutschland, offen. Die heimischen Architekten und Besteller hielten auf sich selber und ihre palladianischen Grundsätze. Die Politiker und das Volk sahen in den Franzosen ihre Nationalfeinde; für künstlerischen Verkehr, wie ihn die deutschen Fürsten pflegten, war kein Raum. Verleger für Nachstiche waren selten; erst langsam fanden einzelne französische Erfinder

drüben in London gewandte Stecher, wie Vivares, und bisweilen auch eine zweite Heimat. Aber man sah die Italiener lieber als die Pariser. Gaetano Brunetti konnte 1736 in London als »italian painter« ein hübsches Buch von »Sixty different sorts of ornaments« herausgeben, einen virtuosen Salat aus älterem und jüngerem italienischem Barock und einigen Tropfen pariser Öles. Auch die Skizzen des Venezianers Angelo Rosis wurden 1753 in London neu aufgelegt. Abb. 113

So hatten weder Bérains Wellenkreise noch das steigende Formengewoge der Régence die Küsten Englands berührt. Da brach gegen 1750 eine Sturmflut durch die Dämme. Nicht in die wehrhaften Warften der selbstherrlichen Architektur, aber über die breiten Niederungen des rührigen Handwerks, in denen besonders Holzschnitzer und Tischler betriebsam schalteten. Jetzt rächte es sich, daß die Architekten sich zu vornehm gedünkt hatten, um sich der Gewerke anzunehmen. Diese ungeschulten Köpfe nahmen jetzt das Formenwesen in die eigene Hand. Ihnen war das völlige Widerspiel zu aller klassizierenden Ruhe oder barock gestelzten Würde eben recht, der wildeste Überschwang bewegten Kurventaumels, das Muschelwerk und Krautgebündel, phantastische Aufbauten und Kartuschen. Das wirrte die Hirne in England, wie zu gleicher Zeit in Deutschland. Nur griffen in London nicht die Dekoratoren, die Maler oder Stuckatoren zu, sondern mit engerem Blick und matterer Phantasie die Holzarbeiter.

Zunächst, wie Plänkler, einige Schnitzer und Stecher mit kleineren Folgen. Es mag sein, daß ein Franzose Namens De La Cour durch etwa sieben Ornamentfolgen einen Anstoß gegeben hat; sein »First book of ornament« hat Vivares in London 1741 gestochen. Dann tritt unter einigen stilleren Genossen als Erfinder und Stecher der geschickte Matthias Lock heraus, meist 1746, mit mehreren Folgen von Ornamenten, Schilden, Aufsätzen, Rahmen, Kamindekorationen, Wandtischen, reich an Einzelheiten, ein oft etwas spitziges und hartes, stets überschießendes Wachstum, von Grund aus umstürzend gegen den bisherigen englischen Geschmack. Doch hätte sich diese Flut vielleicht ohne wesentliche Spuren verlaufen, wenn nicht ein ungewöhnlicher Wille ihre Kraft in seinen eigensten Dienst gestellt hätte. Hier setzt der berühmte Chippendale ein. Abb. 176

Thomas Chippendale ist von Beruf weder Architekt noch Zeichner gewesen. Sohn eines Holzbildhauers, war er von Hause aus Schnitzer, dann der unternehmende Inhaber eines Möbel- und Tapezierbetriebes. Für die Zwecke seines Geschäfts, als Musterbuch für seine Kunden, nur nebenher auch zu Vorlagen für seine Fachgenossen

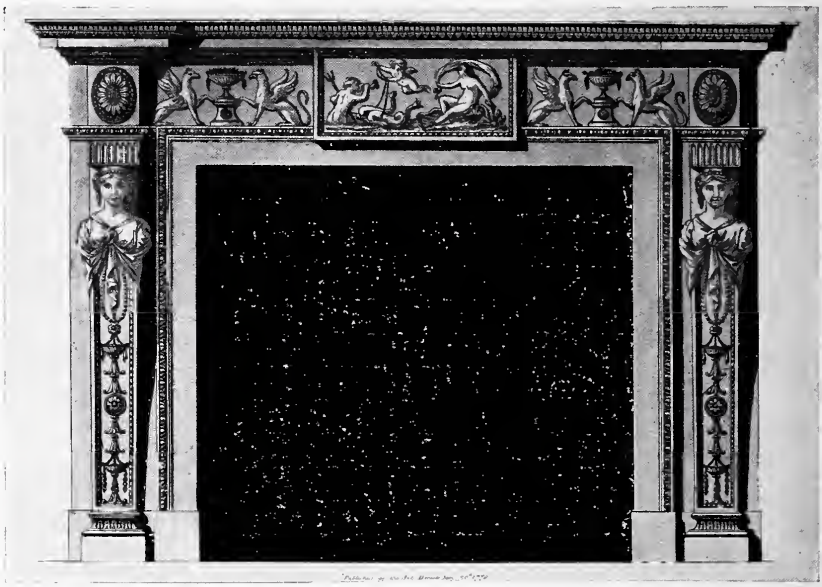


Abb. 187 George Richardson 23,5 : 33,5

hat er 1754 als einen neuen Buchtypus den »The gentleman and cabinet maker's director«[10] herausgegeben, einen Band mit 160 großen, klar gestochenen Kupfern, meist von der sicheren Hand des rührigen Mathias Darly; er ist 1759 und 1762 mit vielen Zusätzen neu verlegt worden. Darin nach einem kraftvoll selbstbewußten Vorwort und einigen Lehrbeispielen der Säulenordnungen der ganze Umfang dessen, was die wachsende Wohnkultur an Sitz- und Schrankmöbeln und Ausstattungsstücken forderte, vor allem der eigentlichste Bereich des englischen Schnitzers, die geschmeidigen Mahagonistühle, meist nur
Abb. 183 schwach gepolstert, Tische aller Art, Schlafzimmer- und Ankleidemöbel, Gehäuse für die schon damals weitbekannten englischen Uhrwerke, Rahmen, aber auch Orgelbauten und Metallgeräte, der ganze Bestand eines allseitigen Möbel- und Dekorationsgeschäfts. Um das alles zu gestalten, greift der erfinderische Meister zu jeder Mode dieser
Abb. 177 weithin sich umschauenden Zeit. Als Grundlage das Rokoko, wie die Franzosen es erfunden, die Engländer es sich zurechtgelegt hatten, in den freien Schnitzereien heftig bewegt, an den Lehnen und Füßen der Stühle klug gebändigt, oft fast dilettantisch spielend und flüchtig hingeworfen, aber nie ohne Laune, mit den grundlegenden Zweckformen und den sonstigen Ziermotiven höchst unbefangen vermischt. Denn wie zum Rokoko greift der mutige Meister auch zu den chinesischen Modeformen, den Spitzdächern und Veranden und besonders

dem Lattenwerk, wie es für Haus und Garten findige Zeichner schon gestaltet hatten. Und drittens hält er romantisch gerichteten Kunden auch gotische Muster bereit, auch sie in der allerdings höchst oberflächlichen Auffassung seiner Zeit. So wenig alle diese Formen in die Tiefe dringen, so gefährlich das Gemisch unberufenen Nachbetern werden kann, so hat damals die Werkstatt zu bändigen gewußt, was die Zeichenstube träumte; die ausgeführten Möbel dieser Epoche, die ihre Besitzer gern samt und sonders auf Chippendale, den Bahnbrecher selber, zurückführen, zeigen, wie klug und werkgemäß die Tischler noch gerichtet waren.

Von Chippendales Persönlichkeit haben wir außer seinem Werke nur dürftige Kunde. Er ist unter den besten Künstlern der Zeit Mitglied der Society for the encouragement of arts gewesen; 1779 ist er gestorben. Bei seinen Konkurrenten hat sein Beispiel stürmische Nachfolge geweckt. Sie machen sich unverzüglich daran, für ihre Geschäfte ähnliche Kataloge stechen zu lassen, einige in der gleichen Foliogröße, vor allem aber oft fast wörtlich übereinstimmend in den Typen und Einzelformen; auch als Gestalter ist Chippendale der Führer gewesen. Nicht als Geschäftsreklame, sondern als richtiges Vorlagewerk hat zunächst 1758 der Holzbildhauer Thomas Johnson, der schon 1755 zwölf Girandolen gezeichnet hatte, einen kleineren Band »Designs« für alle Art plastischer Dekoration herausgebracht, Rahmen, Kandelaber, Decken, Kamine u. a. m., und ihm 1761 »Hundred and fifty new designs« zum »Schmuck von aller Art ornamentalen Mobiliars im heutigen Geschmack« folgen lassen, dem Matthias Lock in seiner flackernden, spießigen Auffassung verwandt. Dann aber ließ, vermutlich um 1762, die Möbelfirma Ince & Mayhew genau nach Chippendales Muster ihr »Universal system of houshold furniture« stechen, im Wesentlichen eine Nachahmung, wie sie heute unsere Kunstschutzgesetze beanstanden würden, meist von William Ince, der 1759 auf Chippendales zweite Auflage subskribiert hatte, nicht ungeschickt gezeichnet und von Chippendales Stecher und Freund Darly trefflich übersetzt. Einen ausdrücklichen Verkaufskatalog kleineren Formates, wie sie fortab vielfach üblich wurden, hat für 1763 eine Gesellschaft von Tapezierern und Tischlern sich geleistet in dem Bande »Houshold furniture in genteel taste«, zweckmäßige, den größeren Betrieben nachempfundene Ware, für die echt geschäftsmäßig der Erfinder nicht genannt wird. Vielleicht war es der Tischler R. Manwaring, der unter seinem Namen zweimal für die Stuhlmacher einen »real friend« und »genteel designs« gezeichnet hat und in späteren Auflagen des ge-

Abb. 184

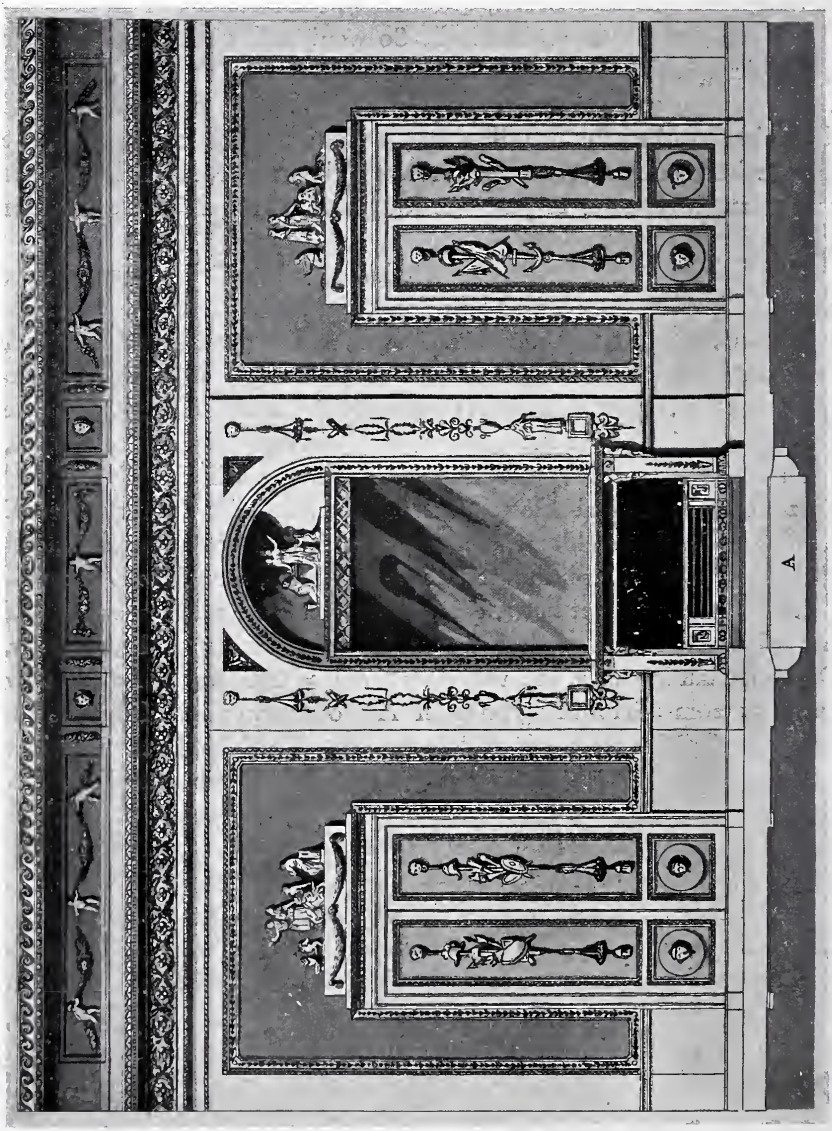


Abb. 188 aus: Designs for architects, Verlag von Rudolph Ackermann 22 : 30,5

meinsamen Musterbuches als Mitglied der Gesellschaft erscheint. Chippendales Stil hatte sich das ganze Gewerbe erobert; ja darüber hinaus hielten sich auch Zeichner für den viel begehrten Schiffszierat, wie etwa J. June, an seinen Formenkreis. Chippendale ist mit Recht der bekannteste Name im englischen Ornamentstich geworden.

DIE ANTIKE IN DER DEKORATION. Während die Modewelle des Rokokos an den Architekten vorbeispülte, hatte einer von ihnen bereits die Ansprüche von morgen erkannt und sich stark gemacht, sie auszunutzen. Robert Adam hatte seit 1754 in Italien nicht nur die Bauten, sondern auch die Zieraten der Alten studiert und mit den jungen Künstlern verkehrt, die in Italien sich eben damals vom Barock lossagten und zur Antike wendeten. Einen der Begabtesten, den Maler Pergolesi, hat er als Mitarbeiter mit nach London gebracht, wo bald eine tätige Kolonie jüngerer Italiener als Maler, Zeichner und Stecher über das Stich- und Buchwesen und die Dekoration Macht gewannen; Cipriani und Bartolozzi sind aus ihnen weltbekannt. Indessen sind zweifellos die beiden Brüder Robert und James Adam Manns genug gewesen, um die Fülle ornamentaler Zier, wie ihre Bauten, ihre Handzeichnungen im Soane-Museum und die »Works in architecture« (seit 1778) sie uns zeigen, aus eigener Kraft zu bestreiten. In dem Prachtwerke der Adam nimmt das Dekorative Abb. 185 den ersten Platz ein. Was das vornehme, klassisch geräumige Haus damals an Schmuck nur zuließ, die Wände, Decken, Möbel, Geräte und Einzelheiten aller Art, hat Robert Adam, vielleicht mehr Dekorator als Architekt, mit den ihm eigenen antikischen Motiven belegt, mit allem, was ein Freund des Ornaments in den spätrömischen Ruinen sich hatte aneignen können, mit besonderer Vorliebe für Reihenschmuck, Palmettenfriese, lockere Ranken, Grottesken und Bildeinlagen, Es ist nicht mehr die saftige Fülle des Akanthus, wie sie das Barock etwa in Lepautres Stichwerk der Antike abgewann. Auch fehlte in England die frohgemute, malerische Grundlage, die dem pariser Louis Seize die blühende Frische des Rokokos erhalten hat. Es ist alles ein wenig blutlos und zimperlich; die Menge der Motive ist kein Ersatz für die innere Kraft. Die Technik der brüderlichen Firma, der »Adelphi«, unterstützte die scheue, gezierte Tonart: sie hatten als Ersatz für Schnitzerei und volle Stuckarbeit dünne Auflagen aus Kunstmasse erfunden und haben mit solchem Surrogatwesen gute Geschäfte gemacht. Doch wird man stets das im Aufbau wie auf der Fläche gleich treffsichere Formgefühl und den vornehmen Geschmack bewundern. Die Brüder Adam sind mit Recht für ihre

Abb. 189 George Heppelwhite 21,5:13

Landsleute und Zeitgenossen auf Jahrzehnte hinaus die Führer gewesen.

Es war nicht leicht, es solchem Vorbild an Aufwand und Geschmack gleichzutun. Unter den Erfindern von Vorlagen nach den Adam ist in der Tat ein Schüler und langjähriger Mitarbeiter der Brüder, der Architekt George Richardson, der erfolgreichste. Ein offenbar wohldisziplinierter Kopf, ein kluger Schriftsteller und feinfühliger Gestalter, ja, wo er wollte, auch ein meisterlicher Darsteller. Er hat selbst zur Radiernadel gegriffen, um 1774 seine Entwürfe für Decken als »Book of ceilings in the style of the antique grotesque« in zarten Linien zu Kupfer zu bringen, und hat dafür gesorgt, daß lichte Farben die Wirkung der Abzüge noch weiter verfeinerten Diese Dekken zählen zum Besten, was die klassizierende Dekoration gezeitigt hat. Auf das massige Rahmenwerk des Barocks waren in England ohne die Zwischenstufe des Rokokos die zwar streng geordneten, aber in elegantestem Relief rechteckig und bogig aufgeteilten Muster gefolgt, für welche die römischen Überbleibsel in den Kaiserpalästen und den Grabkammern das Vorbild abgaben. In tieferem Ton, durch kräftige Aquatinta hat Richardson 1781 eine »Collection of chimney-pieces« wiedergeben lassen, auch sie durch Form und Gehalt ein Meisterwerk der Zeit. Diese niedrigen Mäntel, sichtlich auf edlen Marmor berechnet, sind aus wenigen Bestandteilen mit wahrhaft antikem Geschmack aufgebaut, mit reinsten Gliederungen, köstlich ausgeglichenen Zieraten und ansprechenden Figuren im Ornament und auf Bildreliefs. Die Adam waren klug gewesen, als sie sich solch eine Künstlerkraft sicherten; uns will scheinen, als ob mindestens in dem Gefühl für maßvolle Kontrastwirkung der Mitarbeiter seine Brotherren übertroffen habe. Die Vasen, die er 1793 mit seinem Sohne, gleichfalls in Tuschätzung, herausgab, sind schon ein Spätwerk.

Abb. 186

Abb. 187

Des Weiteren bleibt nicht viel Gutes nachzutragen. Der Freund und Stecher Chippendales, Mathias Darly, ein anschlägiger Kopf und rühriger Unternehmer, der Verleger der so berühmt gewordenen londoner Karikaturen, hat 1770 einen stattlichen Band »The ornamental architect« auf den Markt geworfen, meist von ihm selbst erfunden und gezeichnet, 1773 neu verlegt als »A complete body of architecture«. Er nennt sich »professor of ornament« und wendet sich an die Künstler, Fabrikanten und Handwerker, um die Werkkünstler vor den Bildermalern zu feiern. Was er bringt, ist klassizierender Geschmack, deckt den ganzen Umfang der in der Praxis gangbaren Zieraten, doch ohne tiefere Eigenart. Immerhin steht er noch über den

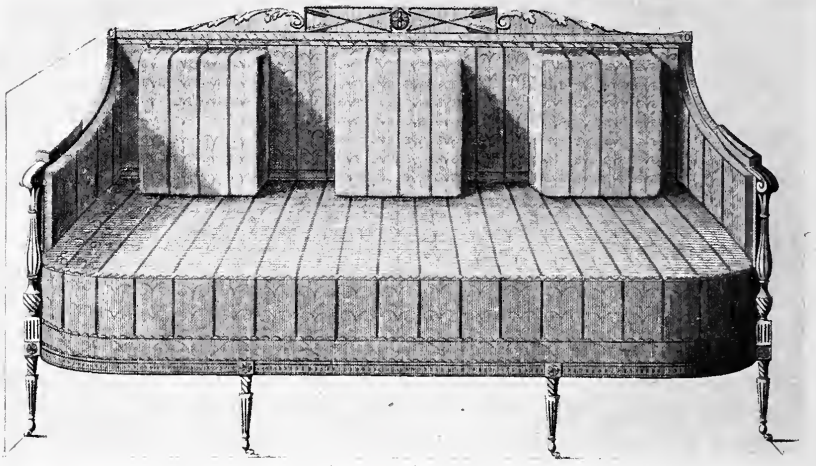


Abb. 190 Thomas Sheraton 11 : 18,5

recht dürftigen Versuchen einiger Einzelfolgen, wie sie etwa N. Wallis »im Geschmack von Palmyra« und einige eingewanderte Italiener gezeichnet haben. Nur ein einziges, geschmacklich erlesenes Werk, schon an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, muß noch genannt werden, eine der ausgezeichneten Verlagstaten des hochverdienten Deutschen Rudolph Ackermann, leider ohne Künstlernamen, ein Band mit breit angelegten Aquatintastichen, Wohnräume in kraftvoll schlichter antikischer Art, mit ausdrucksvollen ornamentalen Akzenten auf oft schmucklosen Flächen, als Gesamtwirkung den überdekorierten Räumen der Adam mindestens ebenbürtig. Wir kennen von diesen ohne Künstlernamen erschienenen »Designs for architects« leider nur einen ersten Band aus dem Jahre 1801.

Abb. 188

Eine zeitgemäße, großstädtische Aufgabe der Hausdekoration, die aus dem Innern in die Fassade vorgriff, haben mehrere Zeichner und Verleger in London, unseres Wissens seit 1792, mit Geschick bearbeitet, die Ladenvorbauten. Auch hier hat sich der damals so förderliche Geist der englischen Werkkunst bewährt. Nicht zu Vorlagen bestimmt, aber für die heute Schaffenden anregend sind die vielen Musterbücher der Metallfabriken, die einst die schlichten Formen der englischen Industrie weithin verbreitet haben[11].

Wie weit die Engländer über See, zumal die Kolonisten in den Vereinigten Staaten von Amerika selbständigen Anteil an der architektonischen Literatur genommen haben, steht noch dahin. Als frühester scheint ein Architekt und Stecher J. Norman 1786 in Boston mit einem »Town and country builder's assistant« auf dem Plan gewesen zu sein.

DIE MÖBELWERKE DES KLASSIZISMUS. Den neuen Bahnen, welche die Brüder Adam auch für das Mobiliar eröffnet hatten, konnten die Tischler nicht lange ausweichen. Die Typen, die Konstruktion und die Technik blieben zum Teil ähnlich wie zu Chippendales Zeit. Aber die Ansprüche der Lebenskultur wuchsen und mit ihnen die Zahl der Geräte und ihre innere Einrichtung. Ihnen die neuen Formen anzupassen und das Ergebnis der Mitwelt vorzulegen, scheint als erster der Tischler George Heppelwhite, auch Hepplewhite geschrieben, unternommen zu haben. Er ward 1786 vom Tode überrascht, und erst die Firma seiner Witwe Alice, A. Heppelwhite & Co., hat seit 1788 seine Entwürfe als »The cabinet-maker and upholsterer's guide« herausgegeben[12]. Auch sie sind, wie Chippendales Möbel, nicht von reiner und einheitlicher Form. Noch ist ein Rest geschweiften Rokokos geblieben; die antiken Motive und die neumodischen Sinnbilder, auch einige Anklänge an das pariser Louis Seize sind nicht alle ohne Widerspruch in das Überlieferte eingezwängt. Immerhin ist im Anschluß an die Werkstatt ein leidlich reifer Ausgleich zwischen Zweck und Form gewonnen und zeugt von der noch sicheren handwerklichen Grundlage. Abb. 189

Wie weit dieses Handwerk in seinen Arbeitsmethoden, ja im Lohnwesen vorauf war, lehrt aus demselben Jahre 1788 ein bis ins kleinste eingehendes Tarifbuch, das die London Society of cabinet-makers erstmalig drucken ließ, um für die Bezahlung ihrer Arbeiter eine anerkannte Norm zu gewinnen. Dieses »The cabinet-makers' London book of prices« ist von Kupfern im Geschmack des Heppelwhite begleitet, die wesentlich den Text erläutern sollen und deshalb vorwiegend Beispiele der vielerlei sinnreichen Vorrichtungen geben, wie sie an Schreibschränken, Ankleidetischen und Schlafzimmerzubehör damals im Gebrauch waren.

Mit höheren Ansprüchen an sich selber und an seine Käufer tritt im Jahre 1791 Thomas Sheraton in seinem »The cabinet-maker and upholsterer's drawing-book« auf. Ein Tischler, der alles sich selber verdankte, erst seit 1790 in London ansässig, ein nachdenklicher Kopf und theosophisch gerichteter Traktatschreiber, hat er sein hübsch gedrucktes Buch zunächst für Lernende bestimmt und schreibt ihnen zwei Bücher Geometrie und Perspektive. Aber er hofft doch, auch den erfahrenen Fachleuten nützen zu können, weil er sich für sein drittes Buch und später für zwei Nachträge über die Herstellung der verschiedenen Waren in besten Spezialwerkstätten unterrichtet habe. So weiß er seine sauber gezeichneten und sorgfältig stoffandeutend Abb. 190

gestochenen Entwürfe gründlicher zu erläutern, als irgend einer seiner Vorgänger. Er hat die Zweckgestalt stets sorgfältig überlegt, ja durch selbsterfundene Konstruktionen bereichert. Das Tektonische pflegt klar und gefällig zu sein, der Zierat sich dem Ganzen bescheidentlich unterzuordnen. Oft ist das Ornament nicht für Einlegearbeit, sondern für die beliebt gewordene Lackmalerei gedacht. Sheraton überragt alles, was in London seit Chippendale und nach seiner eigenen Lebenszeit veröffentlicht worden ist, sein Name ist mit Recht zum Gattungswort für eine ganze Epoche, die reifste im englischen Möbelwesen, geworden.

Mit dem neuen Jahrhundert bricht auch in diese Buchart das pariser Empire ein. Kahle Umrißstiche; antiquarisch blutleere Aufgaben, wie Sammlersäle und erzwungen antikische Möbel; das Zierwerk armselig und zerrissen aufgeheftet. Doch weiß Thomas Hope 1807
Abb. 220 für seinen Band »Household furniture« auch in der schlichteren Form eine Reihe fein empfundener Typen zu gestalten. Gleichzeitig stellt ein Hoflieferant des Prinzen von Wales, George Smith, 1808 ein neues Muster für Vorlagebücher auf. Seine »Collection of designs for furniture and interior decoration« stellt die Möbel und Räume in Ansicht dar und sucht die Hauptwirkung für das Holz, die Bezüge und die gekünstelten Vorhänge in energischer Ausmalung. Beide Methoden haben von Paris und London aus auf Deutschland gewirkt und werden uns dort wiederbegegnen.

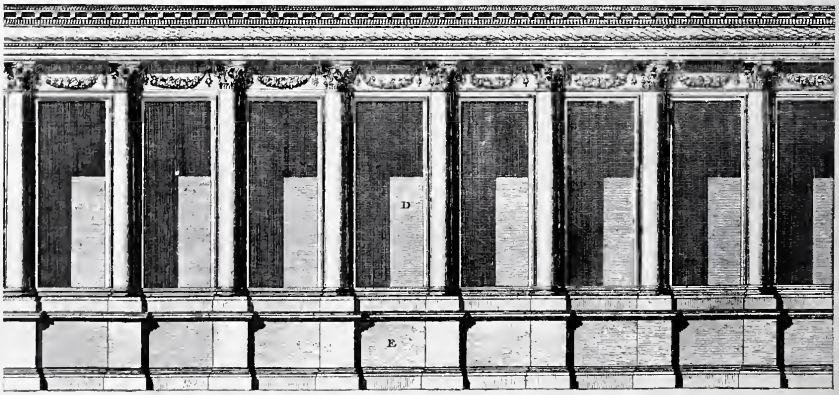


Abb. 190a Robert Wood Teil, 12:24

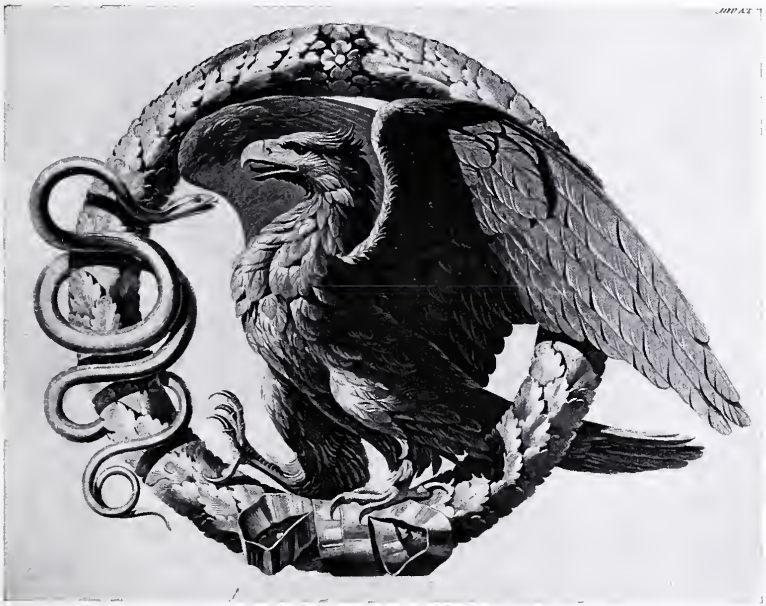


Abb. 191 Giocondo Albertolli 28 : 36

DIE RÜCKKEHR ZUR ANTIKE IN ITALIEN

Den Italienern war das klassische Altertum zu nahe, um auch im Überschwang des Barocks vergessen zu werden. »Antiquae urbis splendor«, der Glanz des alten Roms, wie 1612 Jacobus Laurus seine Ansichtensammlung benannt hatte, begeisterte immer wieder nicht nur die fremden Kunstpilger, sondern auch die Ortsansässigen zu Darstellungen in Bildern und Stichen. Doch waren Antrieb und Ziel mehr und mehr nicht die Kunst, sondern die Wissenschaft geworden. Der unermüdlichste Zeichner und Stecher der alten Reste, Pietro Sante Bartoli (1635—1700) war päbstlicher Antiquarius und hat in seiner stolzen Reihe gelehrter Bücher Bildwerke und Ehrensäulen, Grabmäler und Wandbilder, Vasen, Lampen und Gemmen recht kunstlos behandelt. Die Sorge um die Schönheitswerte des Altertums überließ man den Gästen aus dem Norden, zumal den Schülern der Académie de France.

Und doch ist der künstlerische Entdecker und Erwecker der alten Herrlichkeit ein echter Italiener gewesen, ein zugleich architektonisches, malerisches und stecherisches Genie. Einem willensstarken Jüngling in Italien bot um 1740 die absterbende Baukunst nur schmale Aussichten. Die Päbste hatten andere Sorgen; selbst das stolzeste Werk dieser Spätzeit, der Trevibrunnen, ist nur mit langen Pausen entstanden. In den

Abb. 192 Giovanni Battista Piranesi 35,5 : 25

Fürstenhäusern waren Bauherren wie Karl III von Neapel, der in Caserta durch Vanvitelli ein zweites Versailles zu schaffen suchte, selten. Frisch blühte nur noch die Bühnenkunst. Der Theaterbau ward der italienischen Baukunst des 18. Jahrhunderts zur eigensten Aufgabe; davon geben mehrere Stichwerke, Aufnahmen und Entwürfe, Kunde. Durch die Bühnenmalerei war auch die Freude an malerischen Ansichten der Städte und ihrer Bauten gewachsen. Venedig mit seiner zum letzten Male aufflackernden Kunstkultur war der Hauptsitz dieser Vedutenlust geworden, nicht nur auf Gemälden, sondern auch in virtuosen Radierungen, wie wir sie oben kennen gelernt haben, Antonio Canale voran. Von Venedig war Tiepolo ausgegangen, auf der Erde wie über Wolken als Dekorator gleich sieghaft daheim; er ließ seine Lichtphantasien mit geistvoller Nadel auch über die Kupferplatte gleiten.

Aus diesem Venedig ist Giovanni Battista Piranesi[1] erwachsen, der genialste Deuter der Ruinenwelt, der Großmeister des Architekturstichs aller Zeiten. Er war 1720 in einem Landort als der Sohn eines Steinmetzen geboren, hatte sich im Baufach umgetan und nannte sich Architekt, als er 1740 im Gefolge einer Gesandtschaft als Zeichner nach Rom ziehen durfte. Hier trat er in eine Werkstatt für Bühnenmalerei ein. Früh scheinen den jungen Feuerkopf seine überraschenden Anlagen in die Kreise der besten Künstler und Kunstfreunde geführt zu haben. Er sah die versunkene Pracht der ewigen Stadt mit helleren Augen und regerem Geiste als irgend ein Künstler vor ihm und nach ihm. Und er besaß Handgeschick und Willen genug, um das Erschaute und das Ersonnene auf Kupferplatten zu bringen so groß und zu so königlicher Wirkung, wie noch niemand geträumt hatte. Wie er mit rastlos spielender Nadel Zartestes und Kräftigstes nebeneinander zu setzen weiß, wie er nicht durch bequeme Tuschätzung, sondern nur durch Linien und Punkte, mit schneidigem Grabstichel nachfassend, die Kraft fast von Gemälden erzielt, wie er seine Kunst von Anfang an zu immer glühenderen Gegensätzen von Weiß und Schwarz, und zu fast goldiger Leuchtkraft vertieft, ein Rembrandt des Vedutenstichs, das hat noch kein Kenner oder Meister der Technik beobachtend oder nacheifernd ausgeschöpft. »Bei ihm lernt man erst, was Druckerschwärze vermag.« So hat er mit meist eigener Hand wohl tausend oft riesige Platten gestochen, meist Querblätter, die sich in keinen Folianten des bis dahin geräumigsten Formates fügten, für die oft mehrere Papierbogen größten Maßes aneinander geklebt werden mußten. Als er, erst 58 Jahre alt, 1778 starb, haben seine Söhne,

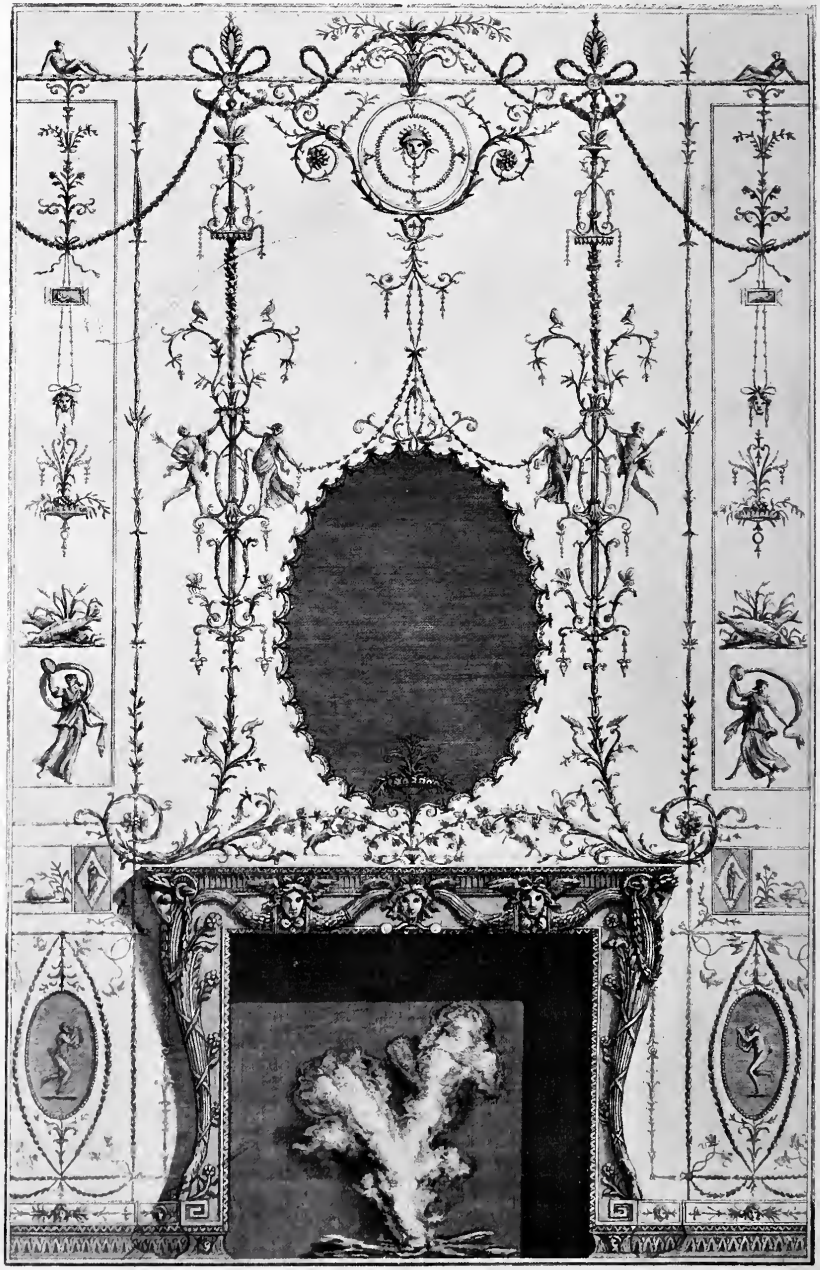


Abb. 193 Giovanni Battista Piranesi 1769 39:25

seine getreuen Helfer als Stecher und Drucker, voran Francesco, seine Arbeit nicht unwürdig fortgesetzt: die Gesamtausgabe, die sie von 1800 ab in 29 Bänden in Paris veranstalteten, zählt 1733 Kupfer.

Piranesi schuf einige seiner Blätter als Einzelstücke, als Wandschmuck; als solche tun sie ihre eigentlichste Wirkung. Zu Anfang waren ihm auch mehrere kleinere Stichfolgen als Illustrationen bestellt worden. Zumeist aber stellte er nach eigener Wahl Folgen größerer oder geringerer Blattzahl zusammen hinter einem packenden Kupfertitel, für die Kunstfreunde, für Gelehrte, bisweilen auch für Kunstbeflissene. Wir können auf dem ungeheuren Felde nur einige Landmarken aufstellen.

Die beiden ersten Werke zeigen entscheidend den Ursprung seiner Kunst. Schon drei Jahre nach seiner Ankunft hatte der Dreiundzwanzigjährige die »Prima parte di architetture e prospettive« vollendet, zwölf Blätter reifster Phantasien, halb Bühne, halb Geschautes, festliche Hallen und düstere Verließe, antike Märkte, Gräber und Brücken, Grotten und malerische Gruppen aus Einzelfundstücken, meist von modisch gekleideten Besuchern, seltener von klassischen Bewohnern belebt, ein Nachklang aus der Kulissenwerkstatt, ein Vorklang fast aller Themata seines Lebenswerkes. Dann, 1745 vollendet, die »Carceri«, herrlich geträumte Gründe für Stätten des Grauens, wie sie die Oper als Gegenspiel der heiteren Tempel und Paläste verlangte, an Leidenschaft und Einfällen jedem der Bibiena weit voraus. Früh beginnt er die »Veduten« und setzt sie bis an sein Lebensende fort, die berühmten Ansichten des neuen und alten Roms, insgesamt 157 Tafeln. Dann binden sich Phantastik und Beobachtungskraft mit wissenschaftlichen Absichten, wie sie ihm sein gelehrter Verkehr nahelegen mochte. Er greift zur Feder, um seine geliebten Römer auch gegen den aufsteigenden Ruhm der Griechen zu verteidigen, ein unermüdlicher und unerbittlicher, wenn auch nicht eben reifer und glücklicher Kämpfer. Uns sind seine Worte entbehrliches Nebenspiel zu den gewaltigen Bildern, die er nun von der großen Vorzeit und ihren Resten hinstellt, bald mühsam vermessend und ergänzend, bald in hohem Fluge Gegenwärtiges und nie Gewesenes durcheinander wirbelnd. Drei Hauptwerke: 1756 die Antichitá romane, in vier Bänden, zumeist Grabbauten, auch Brücken, davon allein für Paris sofort zweihundert Exemplare bestellt; 1761 die Folge »Della magnificenza ed architettura de' Romani«, herrliche Einzelheiten; 1762 der Brennpunkt der Ruinenwelt, das Marsfeld, mit Widmung an Robert Adam, der eben mit erst 34 Jahren zum Architekten des englischen Königs ernannt worden

Abb. 192

Abb. 194 Michael Angelo Pergolesi 41,5 : 21,5

war und seinen Studienfreund zum Ehrenmitglied der Royal Society of Antiquaries vorgeschlagen haben mochte. Es laufen nebenher und folgen die Einzelwerke über die Triumphbögen, über die höchst malerischen Reste der römischen Umgebung, über Pästum. In die plastischen Einzelheiten vertieft sich der Unermüdliche auf den Platten über die Trophäen, die Trajanssäule und in den zwei Bänden der »Vasi, candelabri, cippi«, erst im Todesjahr des Meisters in den Handel gegeben. Es ist nicht der glücklichste Teil seiner Arbeit, so staunenswert der Fleiß; das Relief wirkt in der allzu lässigen Zeichnung verwaschener, als es an den ohnehin so oft barock überladenen spätrömischen Urstücken ist oder gewesen ist. Die Aufgabe aber hat er mit demselben feurigen Eifer angepackt, wie alles übrige; er war in den letzten Jahren, vor allem in der ergiebigen Villa Hadrians, zum leidenschaftlichen Sammler geworden.

Der Freund der lebenden Kunst wird fragen, was denn ein so hinreißender Gestalter auch für die Kunst seiner Gegenwart getan habe. Er schrieb sich Architekt; was von architektonischen Ausführungen bekannt ist, besagt nicht viel. Daß er seine Zeit nicht auf Entwürfe für die Ausführung verwendet hat, wird niemand bedauern, der das einzige Buch tektonischer Erfindungen, die »Diverse maniere d' adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi« von 1769 durch- Abb. 193
blättert. In ägyptischem, griechischem und römischem Stil zumeist niedrige Kaminmäntel, bisweilen mit Andeutungen der Wand und nicht ungefälligen Grottesken, dazu einiges an Tischen, Uhren, Wagenkasten u. a., das Tektonische dicht belegt mit den überkommenen Ornamenten in unerfreulich buntem Gemisch, innerlich arm, ohne Gegensätze, ohne Ruhe, ohne Maß, letzten Endes ohne sicheren Geschmack. Wie anders muten die zierlichen Erfindungen seines Landsmannes Pergolesi oder selbst die schon ein wenig einförmigen Variationen Adams an. Auch hier ist es klar: Piranesi war nicht zum Klassizisten geboren. In dem Strudelkopf ward auch die Antike zum Barock.

Man möge deshalb sein Genie nicht an architektonisch gebundenen Aufgaben messen, sondern dort, wo er sich »grenzenlos erdreisten« darf, in den unvergleichlichen Visionen, in denen Wirklichkeit und Traum untrennbar ineinander fließen, wo im weiten Raume Bauwerke und Landschaft und Himmel und Menschen, von Lichtströmen umflutet oder in Nachtdunkel versenkt, sich zu unvergeßlichen Einklängen mischen. Es hat auch dekorative Aufgaben gegeben, an die der Meister alle diese Gaben setzen konnte, die mächtigen Titel und

Abb. 195 Giocondo Albertolli 37:22,5

Widmungsstücke, die seine großen Werke wie ein Vorspiel einzuleiten pflegen, als hätten sie sich von selbst zwanglos gefügt aus allen Motiven, die da folgen, aus Phantasiespielen und Aufnahmen, aus Natur und Marmorstücken, alles wie von magnetischer Gewalt um die echt monumentalen, tief in den Stein gegrabenen Inschriften gezwungen. Sie verschmähen alle Anmut des Rokokos, alle Schelmerei des Louis Seize. Hier ist Klassik im Geiste der Griechen, die Piranesi bekämpfte, obwohl er ihnen an innerer Größe gewachsen war.

Piranesi hatte außer seinen Söhnen keine Schüler gebildet. Unter den Zeitgenossen und Nachfolgern kommt ihm auf seinem Gebiete niemand auch nur von Ferne gleich. Neben ihm hat der beliebte Francesco Panini das neue und alte Rom in gefälligen Veduten vorgetragen, auf Gemälden und seit etwa 1765 auch auf Stichen im Auftrage der päbstlichen Chalkographie, vorwiegend das, was den geistlichen Auftraggebern wichtig schien, den Vatikan und die gnadenreichen Hauptkirchen. Wem Naturtreue im Kleinen ein Vorzug scheint, der mag den talentvollen Darsteller neben dem genialen Gestalter schätzen. Ein Landsmann Piranesis, Pietro Gaspari, hat 1771 von Venedig aus eine Folge großer antikischer Phantasien von nur mäßigem Wert dem Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz gewidmet, darin auch einiges im gotischen und Renaissance-Geschmack, »ad barbarae et semibarbarae structurae normam«. Auch der erheblich jüngere Luigi Rossini, der seit 1817 in scharf erfassender Zeichnung und gediegenen Radierungen mehrere stattliche Werke über Rom, die Umgegend, Pompeji, die Triumphbögen u. a. herausgebracht hat, kann sich neben seinem großen Vorbilde schwer behaupten. Aber auch über aller übrigen italienischen Kunstliteratur der Zeit steht Piranesi wie ein riesiger Felsblock für sich allein.

Es hat damals nicht gefehlt an wohlmeinenden und tätigen Altertumsfreunden. Wir wissen, welch begeisterte Kreise heimischer und zugereister Kenner Winckelmann 1755 in Rom antraf[2]. Man kommentierte Vitruv und zeichnete die Ordnungen, wie wir oben sahen. Auch um Aufnahmen waren tätige Patrioten bemüht. Der Geistliche Paoli gab 1768 ein ganz in Kupfer gestochenes Werk über die antiken Trümmer in Pozzuoli und Umgebung heraus und 1784 einen schön gedruckten Band über Pästum. Die zum zweiten Male aus Schutt und Vergessenheit erlösten »Grotten« auf dem Palatin, die »Terme di Tito« zeichneten Smugliewicz und Brenna. Der Architekt Camillo Buti ließ 1778 von Raphael Mengs und anderen die Wanddekorationen zeichnen, die zwischen Esquilin und Viminal kürzlich aufgedeckt worden waren.

Einzeln erschienen die Triumphbögen von Susa und Benevent. Nachdem die Augen sich für die anregenden Werte der Vergangenheit geöffnet hatten, ging man auch an den Klassikern der Neuzeit nicht vorüber. Seit 1772 kamen die großen, sorgfältigen, wenngleich akademisch trockenen Stiche von Ottaviani und Volpato nach Rafaels Loggien heraus, berühmt und für die Folge so einflußreich geworden wie Volpatos figürliche Interpretationen. Giovanni Stern nahm 1784 die Gebäude der Villa Giulia auf. Das ansprechende Werk des Carlo Lasinio aus Treviso, die »Ornati presi da graffiti e pitture antiche esistenti in Firenze« behandelte 1789 unter dem Beiwort antik die Pinseldekorationen des Poccetti und seiner Zeitgenossen. 1794 hat Carlo Fossati in Foligno sogar »Le temple de Malateste«, den Dom des heiligen Franciscus in Rimini, als die Schöpfung Leone Battista Albertis, wacker aufgenommen. Das größte Verdienst um die Kenntnis und Nutzung der Renaissance erwarb sich Ottavio Bertotti Scamozzi, als er von 1773 ab in fünf Bänden auf prächtigen Kupfern »Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio« herausgab, ein Meisterwerk der Pietät und Kunstliebe, das uns Deutschen schon durch Goethes Lob wert ist. Selbstverständlich waren auch die Schulmeister nicht müßig, den »professori ed amatori« das Kleingeld der Antike in abgegriffener Prägung zu übermitteln. Ein ungewöhnlich lederner Römer Antonio Antonini hat von 1781 ab in einem schließlich auf sechs Bände angewachsenen »Manuale di varj ornamenti antichi« Rosetten, Kandelaber und Vasen in ermüdender Wiederholung vermustert.

Für die künstlerischen Aufgaben der Gegenwart fehlte es nicht an tapferen Kämpfern. Der Architekt Teofilo Gallacini in Venedig rechnete in seinem Traktat »Sopra gli errorri degli architetti« 1767 den Meistern des Barocks, ein wenig in Beckmessers Art, ihre Verstöße gegen die klassische Schönheit nach, und sein Landsmann Antonio Visentini, der Maler und Kupferstecher, der in jüngeren Jahren köstliche Titelblätter in dem jetzt verhöhnten Stil erfunden hatte und es besser hätte wissen sollen, unterstrich jene Pedantereien 1771 in seinen »Osservazioni« unter Beigabe anmutiger Radierungen, die den Autor fast Lügen strafen. Um die lebende Kunst selber stand es in Italien während dieser Jahrzehnte nicht zum Besten. Wer begabt und mutig war, fand im Ausland besseres Brot als daheim. Voran nahm London süßliche Talente wie Cipriani und Bartolozzi mit offenen Armen auf. In London ist denn auch das beste, ja das eigentlich einzig wertvolle Ornamentwerk eines Italieners der Zeit herausgekommen, die Reihe der 61 schönen Blätter voll Entwürfe für Füllungen, Pilaster, Friese, Decken,

Wände und vereinzelte Bauteile und Geräte, die Michael Angelo Pergolesi gezeichnet, gestochen und von 1777—1792 nach und nach herausgegeben hat, Erfindungen im klassischen Geschmack, im Sinne der modisch aufgefaßten Grotteske, leicht ersonnen, gefällig vorgetragen, ein Beweis dafür, daß die frohe Dekorationslust der alten italienischen Wandmaler sich mit der neuen Stimmung abzufinden wußte. Robert Adam hatte einen guten Griff getan, als er dieses Talent mit sich aus Rom nach London nahm. Abb. 194

In der Heimat freilich gab es nur noch wenige Stätten erfreulicher Arbeit, die man vereinzelt auch in den Stichwerken spürt. In Bologna blieb von der eingewohnten Lust an flotter, bühnenmäßiger Dekoration noch einiges lebendig. Ein vorzüglich begabter Schüler dieser Kreise, Mauro Tesi (1730—1766), hatte in seinem kurzen Leben, das die Schwindsucht schon mit 36 Jahren abriß, Kulissen, Decken, Katafalke und Grabmäler ausgeführt und erfunden. Er hatte die Überlieferung nicht nur fortgepflanzt, sondern klassizierend bereinigt und ward von seinen Freunden so warm verehrt und betrauert, daß sie ihm in einer schönen Sammlung seiner schwungvollen und doch gebändigten Entwürfe, der »Raccolta di disegni originali«, in Aquatinta radiert und meist in Sepia malerisch gedruckt, ein noch heute rührendes Denkmal gesetzt haben. Ein eigenes, frisches Kunstleben erblühte in Parma, als seit 1765 für den jungen spanischen Infanten Ferdinand von Bourbon der Franzose du Tillot das Ländchen verwaltete. Sein witziger Landsmann Ennemond Alexandre Petitot zeichnete dort an der Kunstakademie lustige Dinge aller Art, Dekorationen für glänzende Feste, die man in einem Prachtwerk nach pariser Maßstab, »Feste celebrate in Parma«, 1769, festhalten zu müssen glaubte, freilich mehr durch die pomphaft aufgemachten Ritterkostüme für das Turnier als durch Architektonisches wertvoll, auch einen Freundschaftsaltar für Kaiser Joseph II, dessen erste Gattin eine Prinzessin von Parma gewesen war. Als Stecher und Vignettenkünstler stand ihm mit liebenswürdigem Talent Benigno Bossi zur Seite; seine »Opere varie« sind später in Mailand verlegt worden. Für die Buchkunst des Klassizismus ist Parma durch Bodoni zum Vorort geworden. In Vignola geboren, in Modena gestorben ist der Architekt und Maler Giuseppe Soli (1745—1822), der mit feinem Gefühl für Aufbau und Zierat einige Möbel für den Stich entworfen hat. Abb. 195a Abb. 200

Unter den oberitalienischen Städten, die im italienischen Leben jetzt die Führung nehmen, ward Mailand immer mächtiger. Eine Kunstakademie, von Maria Theresia begründet, ward zur eigensten Pflanz-

stätte »neuklassischer« Art. Akademisch mutet die Kunst des durch seine sorgfältig gestochenen großen Ornamentwerke berühmt gewordenen Professors Giocondo Albertolli (1742—1839) an[3]. Er hat seit 1773 für den Architekten Piermarini, den Schüler Vanvitellis, den Neubau des königlichen Palastes und später andere fürstliche und adlige Paläste mit vollen, streng durchgebildeten klassischen Dekorationen gefüllt und hat daraus 1782 einen höchst sauberen Imperialfolioband »Ornamenti diversi« vrröffentlicht, 1787 einen zweiten als »De-
Abb. 195 corazioni di nobili sale«. Sie sind nebst einem dritten Teil, den „Mis-
Abb. 191 cellanea" von 1796, beliebte Muster korrekter Ornamentik geworden. Was ein begabter Baukünstler, immer noch ein Nachfahre italienisch barocker Baugesinnung, auch im Zeichen antiker Form zu ersinnen wußte, lehrt das Riesenprojekt seines Landsmannes Giovanni Antonio Antolini[4] (1754—1842) der zur Verherrlichung Napoleons, da er noch Konsul war, ein foro Bonaparte auf dem Platze des alten Kastells träumte mit Bädern, Theater, Börse, Museum u. a. m.; es ist in wirksamer Tuschätzung auf mächtigen Doppelbogen als »Opera d'architettura« nachträglich gedruckt worden, größer empfunden als das Meiste von dem, was die Franzosen selber für ihren Kaiser ersonnen haben.

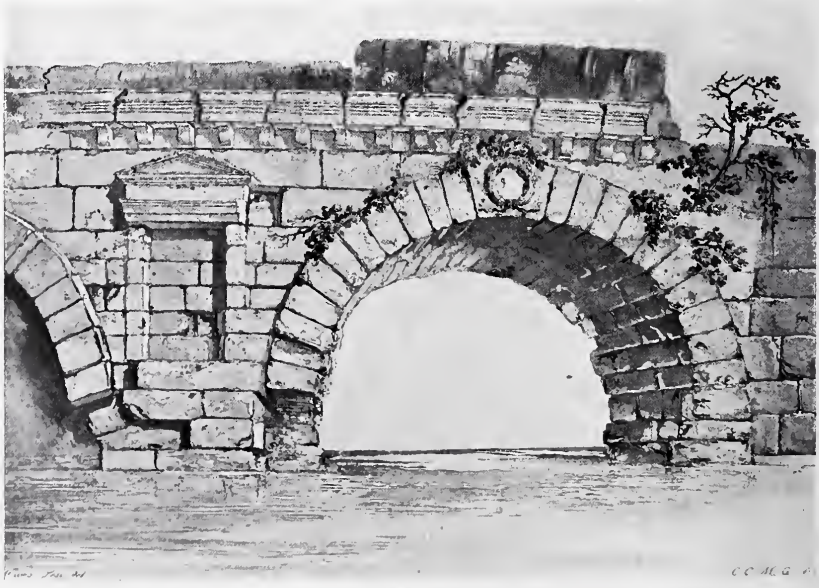


Abb. 195a Mauro Tesi 18:27

Abb. 196 J. B. Huet 7:18

DER STIL LUDWIGS XVI

Den eigensten und anmutigsten Ausdruck hat der Klassizismus seit 1750 in Frankreich gewonnen. Der Stil, den man nach Ludwig XVI zu benennen pflegt, obwohl er schon bei Ludwigs XV Tode 1774 ausgereift war, ist trotz allem Gegensatze der Einzelformen ein Zwillingsbruder des Rokokos. Beide wurden getragen von einer mit Lebensgütern und Lebenslust verschwenderisch gesegneten Gesellschaft, einer für alles Reizende hochbegabten Künstlerschaft und einem Handwerk, das seit fast hundert Jahren an glänzenden Aufträgen in allen Techniken geschult war. Diese Mächte hatten sich im Rokoko eine ihnen völlig gemäße Formenwelt geschaffen. Als um die Mitte des Jahrhunderts der Zeitgeist aufs Neue zur Antike drängte, konnten und wollten sie den heiteren Gewinn nicht kurzer Hand zu Gunsten klassischer Regeln preisgeben. Der Einschlag des Louis Quinze blieb eine der wesentlichen Grundlagen des Louis Seize.

Das rastlose Kunstleben dieser fruchtbaren Epoche spiegelt der Ornamentstich in zahllosen Brechungen wieder. Es traten fähige Erfinder ein, die, wie einst Ducerceau und Lepautre, das Vorlagenwesen sich zum Beruf machten. Sie fanden Rückhalt bei klugen Verlegern, welche Art und Auswahl der Muster nicht mehr dem Zufall überließen, sondern planvoll zu Markte trugen, was die Gewerke brauchten. Es war die Zeit der umfangreichen Reihenwerke, Heft auf Heft, bis zu dicken Bänden. Daneben pflegten auch erfahrene Sonderkünstler alle wichtigen Arbeitsgebiete. Zur Wiedergabe standen geduldige Stecher mit der Radiernadel und dem Grabstichel bereit, am Bildnisstich und an der Buchkunst geschult. Die junge Kreidemanier und die Tuschätzung, Entdeckungen des Rokokos, wußten die glänzenden Handzeichnungen aller Art immer treffender nachzubilden. Ornamente und Figuren spielten zu beider Gewinn in einander[1].

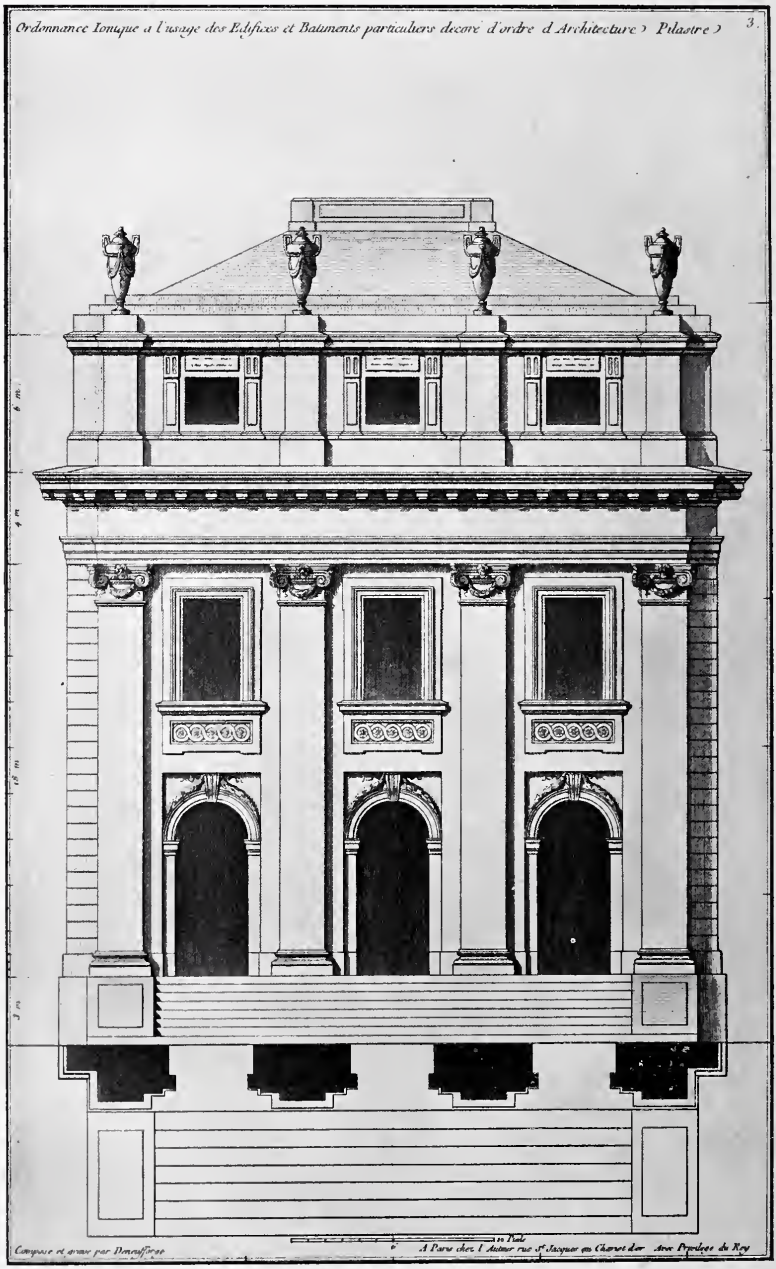


Abb. 197 Jean François de Neufforge 37 : 22

Von den Absichten dieses Formenkreises gewinnt man das rundeste Bild aus den Gesamtwerken dreier Großmeister des Ornamentstichs. Sie bezeichnen drei Stufen der Entwicklung: die Eroberung der Architektur der fleißige Neufforge, die Anfänge des antikischen Ornaments der gewichtige Delafosse, die Verschmelzung des Neuen mit den Nachklängen des Rokokos der anmutige Lalonde. Wir stellen diese drei Vorkämpfer voran, um für die Arbeit an den Einzelproblemen und Sondergebieten den Maßstab zu gewinnen.

DIE NEUE BAUKUNST: NEUFFORGE. Erklärlicherweise fand der Ruf nach Rückkehr zur Antike zuerst Gehör bei den Architekten, die ja den Glauben an die heiligen Ordnungen auch im Rokoko nicht verloren hatten. Wie sehr die klassischen Ideale schon vor 1750 über die französische Baukunst herrschten, zeigt ein unterhaltendes Kupferwerk, die »Monuments érigés à la gloire de Louis XV«, 1765 von dem Architekten Patte zusammengestellt: darin neben anderen Denkmälern für den König vor allem aus dem Jahre 1748 die etwa zwanzig Wett-Entwürfe von pariser Künstlern für einen Ehrenplatz an beliebiger Stelle der Hauptstadt, manch kühner, geistvoller Gedanke, fast alle Einzelheiten in den Bahnen der klassizierenden Überlieferung. Einen wirksamen Anstoß zur grundsätzlichen Erneuerung hat bekanntlich die Gönnerin Bouchers, die Marquise von Pompadour, gegeben, als sie 1749 ihren Bruder, den künftigen Marquis de Marigny und Generaldirektor der Künste, mit dem streitbaren Radierer Cochin und dem jungen Architekten Soufflot nach Italien schickte, wo soeben das neu entdeckte Pompeji die Sehnsucht nach den Wundern der alten Welt neu entflammt hatte. 1751 entwarf der jüngere Gabriel in streng klassischem Geschmack den Neubau der Kriegsschule und 1755 die Gebäude für die place Louis XV, den jetzigen Konkordienplatz; 1756 legte Soufflot die Pläne zur Kirche der heiligen Genoveva, dem heutigen Pantheon, vor.

Auch im Vorlagenwesen geht ein Architekt den Ornamentikern voran. Jean François de Neufforge, 1714 bei Lüttich geboren, als Ausführender wenig beansprucht, hat seit 1757 heftweise auf sechshundert Kupfern einen »Recueil élémentaire d'architecture« herausgegeben, »verschiedene Studien der architektonischen Ordnungen nach der Ansicht der Alten und der Empfindung der Heutigen«; 1772—1780 hat er noch einen Nachtrag von dreihundert Tafeln nachgeschickt. Alle diese Platten hat der tätige Mann nicht nur erfunden, sondern auch mit sicherer Hand selber radiert[2].

Als Gestalter hatte Neufforge sich schon in der älteren Tonart mit

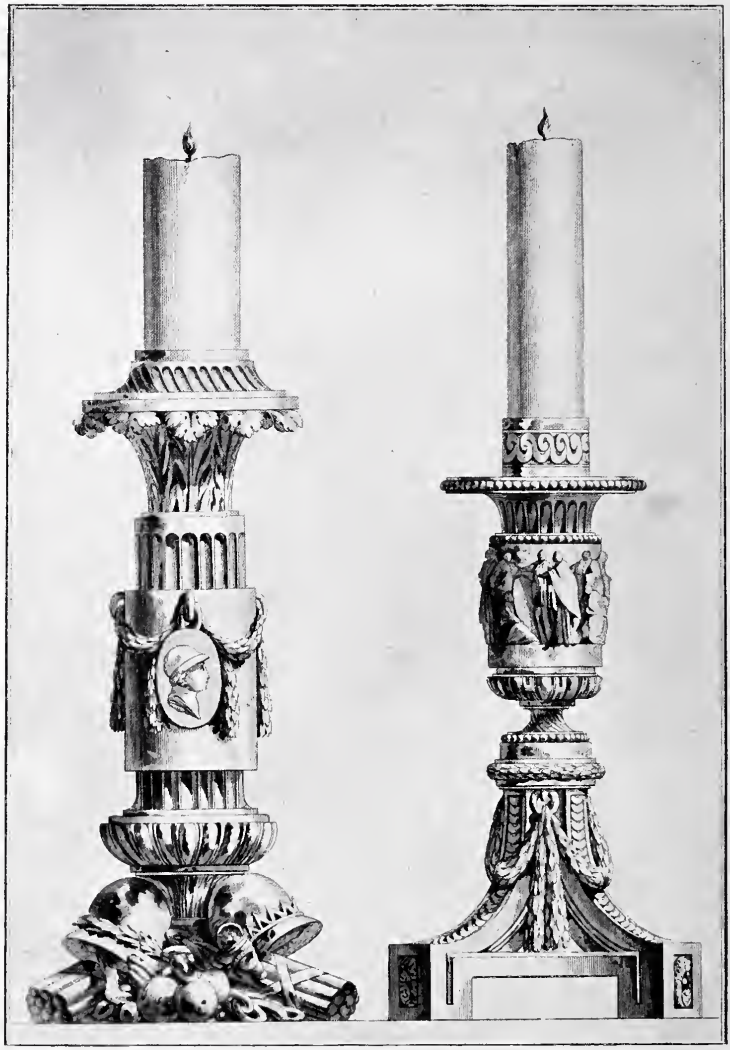


Abb. 198 Jean Charles Delafosse 35:20

einer kleinen Folge von Altären und Baldachinen bewährt. Jetzt packt er die neuen Aufgaben mutig und klug an. Die Ordnungen geistvoll angewendet auf Portale, Hallen und sonstige Teilwerke; Innenräume in strengen, rechtwinkligen Aufteilungen, die Wände meist durch flache Pilaster gegliedert, die Decken platt oder sanft gewölbt, gern
Abb. 197 mit Kassetten belegt. Weiterhin auch Gebäude mit wohlbedachten Grundrissen, vom Einfachsten bis zu den verwöhntesten Ansprüchen;

Bauteile aller Art für außen und innen, auch Gitter, Gärten und einige Möbel. Nach dem Urteil eines Zeitgenossen überall der Versuch, »die männliche, einfache und majestätische Art der alten griechischen Architekten und der großen Baumeister von heute nachzuahmen«. Für uns allerdings weniger griechisch als römisch-französisch, aber durchweg mit höchst sicherem Gefühl für die Massen und Raumverhältnisse. Neufforge war nicht, wie so viele der damaligen Fachgenossen, vorwiegend Dekorator und Ornamentist. Er begnügt sich mit wenigem, etwas einförmigem Zierat, meist Laubgehängen; das bunte Spiel des Rokokos berührt ihn nicht mehr. Seine Möbel sind unbeholfen, sein Flächenschmuck ärmlich. Er ist und bleibt Architekt.

DER AUFBAU DES NEUEN ORNAMENTS: DELAFOSSE. Der Bedarf und die Neigung der maßgebenden Besteller gingen weniger auf die große Architektur als auf die Wohnung und ihre Ausstattung. Das eigentlichste Arbeitsfeld des französischen Klassizismus wurden die Dekoration und das Ornament. Es galt zuvörderst, die im Rokoko vertieften Gebrauchstypen in die neue Formenwelt überzuleiten und die Motive des Altertums für die Gegenwart zuzustutzen. Diese Grundstufe der Ornamentgestaltung stellt sich am anschaulichsten in den über vierhundert Vorlagestichen des Jean-Charles Delafosse (1734—1789) dar.

Auch dieser »Architekt, Dekorateur und Lehrer im Entwerfen« gehört nicht zu den Führern auf dem Bauplatz, sondern ist ein Virtuose am Zeichentisch, ein hinreißender Darsteller mit der Feder und dem Pinsel, von dem sich stattliche Meisterblätter erhalten haben. Um sie wiederzugeben, wußte er selbst den Stichel zu führen oder treffliche Stecher zu gewinnen. Sein berühmtestes Werk, das einzige, das er datiert hat, war zunächst nicht auf Architektur oder Ornament angelegt, sondern auf die damals beliebte Ausdeutung von Sinnbildern, auf Allegorien und Embleme, an die seit der Renaissance Dichter und Zeichner ein Maß von Scharfsinn zu wenden pflegten, das eines besseren Zweckes würdig gewesen wäre. Darüber gab Delafosse 1768 einen großen Band mit 108 Tafeln heraus, die »Nouvelle iconologie historique ou attributs hieroglyphiques« voll alter und neuer, oft recht entlegener und abstrakter Vorwürfe in Bildern oder plastischen Symbolen. Aber diese begrifflichen Vorstellungen sind ihm wie unter der Hand zu architektonischen und ornamentalen Gebilden geworden. Er hatte sie gerahmt oder als Gruppen an Aufbauten aller Art geheftet, mit plastischen Bauformen untermischt und aus solch absonderlichem Durcheinander Gehänge, Sockel, Bekrönungen, ja Kamine, Grabmäler,

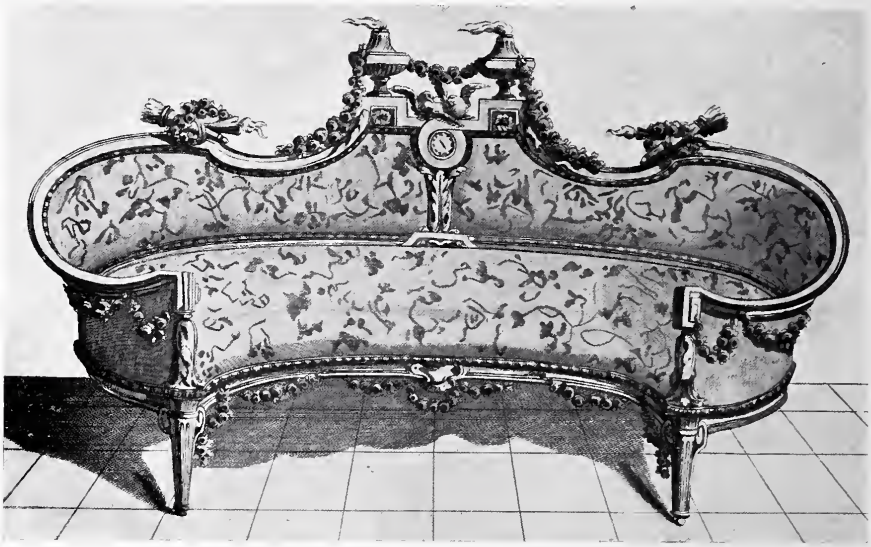


Abb. 199 Jean Charles Delafosse 17:27

Möbel geformt, alles kräftig, breit, mit einem Zug ins Monumentale. Diese unbefangene Mischung von Säulentrommeln, Gesimsen, Vasen, Akanthus, Mäandern mit Requisiten des Rokokos, wie Kartuschen, Laubgewinden, Füllhörnern, bot sich den ornamentbedürftigen Handwerkern als eine Fundgrube modernster Richtung. Als der kluge Verleger Chéreau drei Jahre später die zweite Ausgabe des seltsamen Werkes in seinen Verlag übernahm, stellte er nebenher das gegenständlich Verwandte zu gangbaren Einzelheften zusammen und fügte
Abb. 198 überdies einen zweiten Band mit Geräten, Decken u. dgl. hinzu, auch sie kühn gefügt, mehr Formversuche als ausgereifte Gebrauchsstücke, hochragende Wegweiser in das Neuland.

Eine zweite Reihe des Meisters ist ohne jedes Datum in anderem Verlage, bei Daumont, erschienen, gleichfalls in kräftigen Maßstäben,
Abb. 199 fast nur Gebrauchsstücke, meist Möbel. Die Motive großenteils ähnlich wie in der Iconologie, aber durchweg angewendet und oft schon recht glücklich in einander gestimmt. Daneben aber steht vieles noch im Zeichen des Rokokos; das Rahmenwerk krumm mit Muschelzieraten, Blattgebinden und anderen Resten der Mode von gestern; er nennt diese Muster »pittoresque« im Gegensatz zum »antiken« Geschmack. Man muß danach glauben, daß diese Reihe älter ist als die Iconologie, zumal der Verleger in sie auch mehrere ausgesprochene Rokoko-Entwürfe anderer Erfinder eingereiht hat.

Die etwas gespreizte und wichtigtuerische Art dieser heftigen Bemühungen um den vermeintlich griechischen Stil hat einen witzigen Spötter auf den Plan gerufen. Der vielseitige E. A. Petitot, der führende Architekt in der französischen Kolonie, die sich unter einem allmächtigen Minister französischer Abkunft am Hofe von Parma zusammengefunden hatte, hat auf dem Papier eine Reihe von Figuren in solch antikische Mode-Ornamente eingekleidet und diese Scherze 1771 von dem geschickten Bossi als »Mascarade à la grecque« stechen lassen. Es ist, als ziele er unmittelbar auf Delafosse.

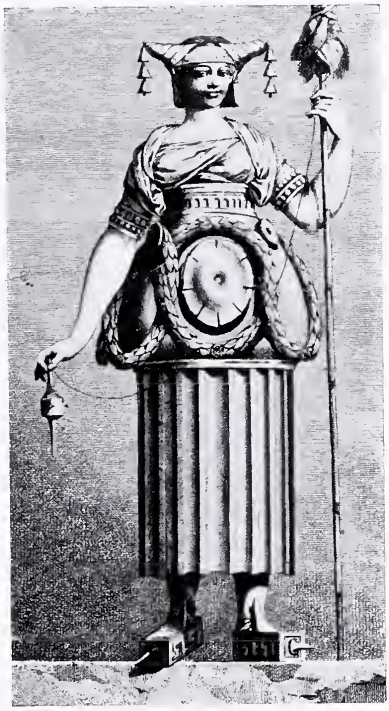


Abb. 200 E. A. Petitot Teil, 24:12

Abb. 200

DER HAUPTMEISTER DER REIFE: LALONDE. Die männliche Herbheit der ersten, noch architektonisch beherrschten Stufe hat sich unter dem Einfluß der vornehmlich auf das Weibliche bedachten Gesellschaft und in den ihr ergebenen Werkstätten im Laufe der siebziger Jahre zu jener Eleganz verfeinert, die das eigentliche Kennzeichen des Louis-Seize-Stils ausmacht. Aus den derben Steinblöcken werden zierliche Holzrahmen, aus den massigen Gewinden lockere Blumenketten, aus den schwerblütigen geschichtlichen Allegorien die koketten Sinnbilder der Liebe. Die kindliche Tändelei der leichtherzigen jungen Königin greift in die Formenwelt hinüber, eine Kunst voll prickelnden Reizes und spielender Laune auf dem Grunde unübertrefflichen Handwerks. Auch diese reife Stufe, das letzte Jahrzehnt der alten Zeit, hat im Ornamentstich ihren Großmeister: Richard de Lalonde. Von seinem Leben weiß man so gut wie nichts, kaum seinen Vornamen. Aber, wie so oft bei den Zeichnern von Stichvorlagen, haben sich viele seiner Entwürfe als Originale erhalten, wohl in den Mappen der Verleger und ihrer Erben: leichte, graziöse, oft nur andeutende Schöpfungen eines flotten Zeichnertalents. Er schreibt sich nicht Architekt, sondern nur décorateur und dessinateur. Auch ihn hat in den guten Tagen Chéreau beschäftigt; seine mannigfachen

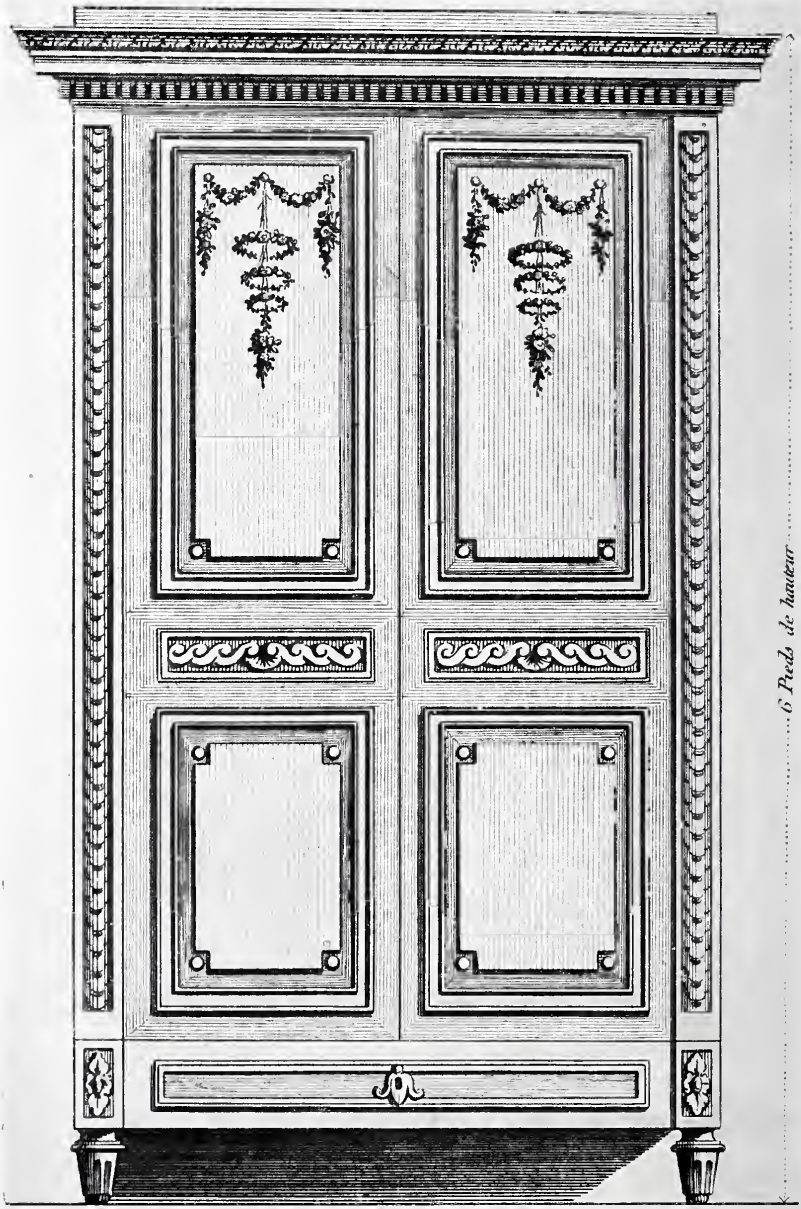


Abb. 201 Richard de Lalonde Teil, 17:11

Ideen aus der großen und kleinen Dekoration von den Kaminen und Wänden an durch das ganze Mobiliar bis zum winzigen Kleingerät hat er von fein nachfühlenden Sticheln graben lassen und in zwei Bände als »Oeuvres« zusammengefaßt[3]. Keine ornamentalen Luftschlösser, sondern Werkvorlagen mit Grundrissen, Schnitten und Maßstäben; alle Einzelheiten auf das sauberste durchgeführt, wie ziseliert; um die rechtwinkligen Gerüste kokette Rollungen, Gewinde, Kränze, Köcher, Liebesfackeln, zu sicheren Akzenten gemeistert, noch in den Jahren 1788 und 1789 so gewissenhaft und liebevoll vorgetragen, als drohe dieser Geschmacksblüte nicht ein nahes, grauses Ende. Der Umsturz hat auch die tadellose Kunst des Lalonde mit sich niedergerissen. Von seinen rund 450 gestochenen Entwürfen ist fast die Hälfte in einem späten Verlage barbarischen Stechern anvertraut und bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden; allein an Möbeln dieser trostlosen Art gibt es 35 Hefte. Der immer noch graziöse Erfinder hätte ein besseres Loos verdient. Abb. 201

DAS ORNAMENT DER BILDSCHNITZER UND MALER. Neben den alles bearbeitenden Berufszeichnern sind für die Einzelaufgaben auch werktätige Künstler eingetreten, vor allem die Maler, denen es oblag, die Täfelungen der jetzt kleineren und feineren Zimmer mit Füllungszierat zu schmücken. Auch die meisterlichen Schnitzer hatten ihr bogensprühendes Rahmenwerk zu geradlinigen Leisten mäßigen müssen und füllten es statt mit frei hangenden Akzenten jetzt nach altrömischer Art mit Akanthusranken oder streng symmetrischen Aufbauten, Kandelaberornamenten und wohlgeordneten Grotesken. Davon gab ein feinfühliger Ornamentbildner, der Holzbildhauer von »Monsieur«, dem späteren Ludwig XVIII, auch im Stich anmutende Proben. Gille-Paul Cauvet (1731—1788), ein Südfranzose aus Aix, hat 1771 als großen Band einen »Recueil d'ornemens« veröffentlicht, Stiche verschiedener Technik, großenteils seinen Handzeichnungen nachgeahmt und farbig gedruckt, plastisch gesehene Wandfüllungen, auch ganze Türen, dazu für die angehenden Dekorateure, denen er sein Werk bestimmte, Akanthusranken als akademische Vorlagen; das Figürliche weich und süßlich im Sinne der Plastiker jener Zeit, im Ganzen voll Geschmack, wenn auch letzten Endes in Motiven und Maßstäben nicht durchweg ausgeglichen. Abb. 202

Von den Malern, deren Erfindungen Verleger gefunden haben, sind nur wenige, die auch als Ausführende genannt werden, wie etwa der unruhige, ehrgeizige Jean-Démosthène Dugourc (1749—1829)[4] mit seiner Folge »Arabesques« von 1782 aus Sinnfiguren und gedrängten

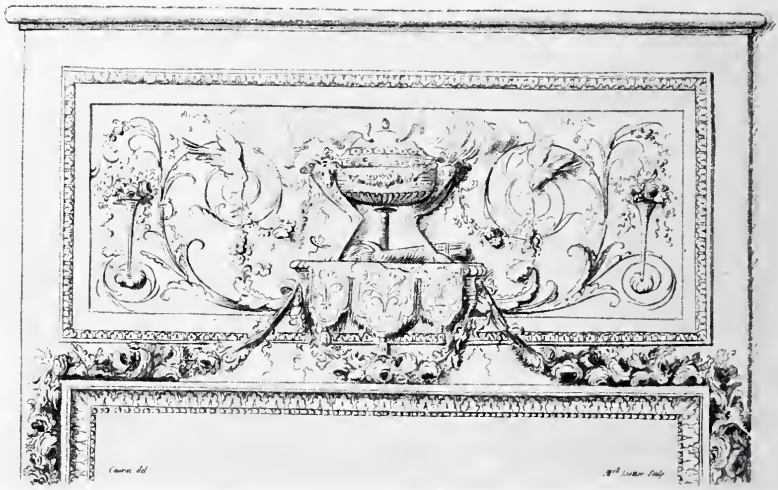


Abb. 202 Gille Paul Cauvet 11:17

Grottesken. Der Name Arabesques, wohl dem »Rabeschi« der Italiener nachgesprochen, ward jetzt modisch, obwohl nichts mehr von arabischer Art im Spiel war. An ihnen hat vor anderen der geschmeidige Sohn des großen Boucher, Jean-François Boucher fils (1736–81), seine weiche Phantasie im Ornament und in Figuren und seine eigene, gewandte Radiernadel versucht, ein wenig lässig, skizzenhaft, fast scheu, aber ganz wie ein echter Künstler. Mit feurigerem Temperament, virtuos, aber flüchtig hat der Zeichner und Zeichenlehrer Salembier je eine Folge Türfüllungen und Friese behandelt und 1777 ein flottgezeichnetes Reihenwerk begonnen, das sich auf Geräte und Möbel ausdehnt.

Hernach ist die offenbar viel begehrte Gattung dieser Arabesken in härtere Hände geraten, an trockene oder ärmliche Erfinder, unfeine Stecher und eilfertige Verleger. So sind mehrere umfangreiche Serien entstanden, die schon den Niedergang des Qualitätsgefühls ankündigen. Unter den Zeichnern hält der fleißige und nicht unbegabte Hofziseleur Louis Prieur allerdings noch auf gefällige Motive und straffe Anordnung; aber wo er selbst sticht, wie in einigen Einzelfolgen und einer Reihe von »Cahiers de sujets arabesques«, ist er so stahlhart wie die Werkzeuge seines Berufes. Anderes von ihm ist in ein großes Serienwerk der späten Verleger Mondhare et Jean aufgenommen, Arabesken verschiedener Erfinder und Stecher, unter denen sich besonders der trockene J. B. Fay peinlich breit macht. In

Abb. 203

Tuschätzungen hat späterhin noch Etienne de Lavallée-Poussin (1732—1803) Grottesken römischer Herkunft in Aufnahmen und Weiterbildungen herausgegeben. Es ist keine Freude, diesen Abstieg zu begleiten; wir glaubten deshalb, uns kurz fassen zu dürfen.

BLUMENZEICHNER UND ZEICHENSCHULEN. Die Blumen haben seit Ludwig XIV im französischen Ornament ihren Platz. Im Rokoko hatten sie sich bereichernd eingeschmiegt in das Kurvengefüge. Solch enge Verbindung mit dem tektonischen Gerüst schien jetzt wider die antike Vorschrift. Dafür gewann die Blume in vielerlei Gestalt neben dem Rahmenwerk ihr eigenes Leben; sie ward zum beliebtesten Mittel, um das an bewegtere Umrisse gewöhnte Auge mit der neuen Gradlinigkeit zu versöhnen. Gewinde und Kränze, Sträuße und Körbe, Gruppen und Streublumen, umspielt von flatternden Bändern und rundlichen Schleifen: das alles erscheint auch im Ornamentstich, da fast alle Gewerke auf der Fläche und an Körpern solcher Vorlagen bedurften. Blumen malte man neben die Arabesken auf die Wände, voran ein Holländer van Spaendonck, der 1770 als Miniaturmaler in Paris gelandet war. Mit Blumen umrahmte man in den Wirkereien die Wandteppiche; die Manufakturen beschäftigten damit eigene Künstler, die auch den Ornamentstich bedachten, wie Louis Tessier und M. Jacques, beide noch den künstlichen Arrangements der älteren Mode zugetan.

Der berühmteste Blumenzeichner der Epoche auf neuen Wegen ist Tessiers Neffe geworden, Pierre Ranson (1736—86)[5], aus einer alten Wirkerfamilie der Gobelinmanufaktur, durch graziöse Zeichnungen, von denen viele sich erhalten haben, für die Praxis und mehr noch für verschiedene Verleger tätig. Es gibt nach seinen Entwürfen über fünfhundert Stiche, lange Serien und einzelne Folgen, die früheste von 1773, zum Teil von tüchtigen Händen gestochen, Blumengebilde für alle möglichen Zwecke, für die Malerei, die Wirkerei, Stuhlbezüge, ganze Täfelungen, Betten, Stickereien auf Westen, Vasen, Abb. 204
Monogramme: alles in tändelndem Spiel, leicht geflochten und verknüpft, nicht immer stark, ja bisweilen fast so dürftig wie die mageren Embleme, in denen der Meister neben den Blumen sich gefiel. Ward seine fortschrittliche Eigenart von den Bewunderern der alten, pompösen Mode verkannt oder war sein Talent wirklich nicht tief genug: dem empfindsamen Manne wurde die Staatsstellung versagt, auf die er gehofft hatte, und er hat sich vor der Zeit verzehrt.

Diese freiere, der Natur nahe Auffassung des Ornaments sagte auch den Buchkünstlern zu, die ja einen einzigartigen Ruhm der

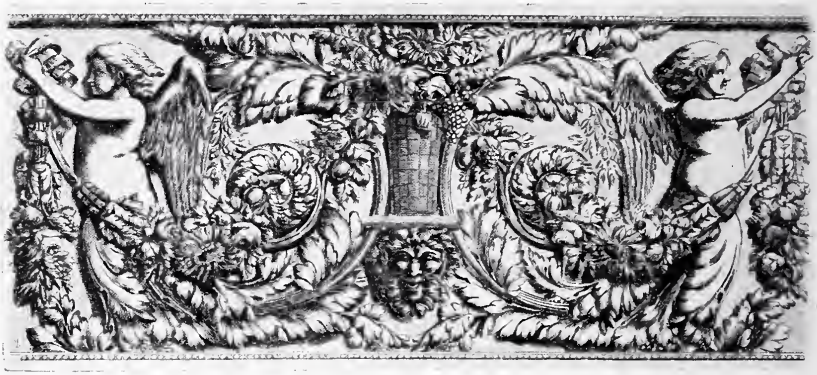


Abb. 203 Louis Prieur 16:37

Epoche bilden. Wer das gestochene Ornament dieser buch- und stichfrohen Tage in allen Äußerungen abschätzen wollte, müßte die unübertroffenen Kleinphantasien der Vignettenzeichner als wichtigen Wert einbeziehen[6]. Viele dieser Meister greifen aus dem Buchschmuck und der köstlichen Gelegenheitsgraphik, den Einladungs- und Geschäftskarten, den Bücherzeichen, Kalendern u. a., gern gelegentlich auch in die Welt der Vorlagen hinüber und bewähren auch da ihre allem Überschwang abholde Laune, die Bouchers ausgelassene Art so be-
Abb. 163 zaubernd weiterzubilden weiß. Schon Babel und Charles Eisen hatten sich im Ornamentstich versucht. Eisen hat mit anderen Genossen eine Sammlung von Vignetten »zum Nutzen der Künstler« abdrucken lassen, den »Recueil de petits sujets et culs de lampe«. Nächst ihm hat der ausgesprochene Ornamentiker unter den Buchkünstlern, Pierre Philippe Choffard (1730—1809)[7], mehrere Hefte zierlicher Umrahmungen und Kartuschen erfunden, noch voll Nachklängen des Rokokos. Blumengewinde mit Emblemen der Zeit hat der im Blumenwerk bewährte Leiter der Porzellanmalerei von Sèvres, Jean-Jaques Bachelier (1724—1806), als Motive der graziösen Schlußstücke genutzt, die er für die große Ausgabe der Fabeln des Lafontaine erfunden hatte und nun von Choffard als Sonderfolge stechen ließ. Ähnliche kleine Folgen hat der treffliche Pierre Gabriel Berthault (1748—1819) veröffentlicht, dem man auf den Ornamentstichen der Zeit als eindringlichem Stecher immer wieder mit Behagen begegnet. C. P. Marillier (1740—1808) hat sich in etwas breitspurigen Aufbauten mit Allegorien über sein eigenstes Gebiet nicht eben glücklich hinausgewagt. Andere suchen unmittelbar den Wandmalern zu dienen: der trockene Quéverdo 1782 und C. L. Desrais, der sich als Hauptzeichner

der schönen »Gallérie des modes« einen Ehrenplatz gesichert hat. Ein Führer des Ornamentstichs hätte Charles-Germain de Saint-Aubin (1721—1786)[8] werden können, der älteste Bruder des genialen Radierers Gabriel und des unerschöpflichen Zeichners Augustin, Sohn eines Hofstickers, Verfasser des durch seine Zeichnungen erläuterten Lehrheftes »L'art du brodeur«, das die Akademie der Wissenschaften 1770 herausgab. Er hatte sich, ohne zu fragen, den Titel dessinateur du Roi zugelegt; diese Würde wird ihm gern zubilligen, wer die herrliche Folge großer Blumenchiffern kennt, die 1770 Marillier nach ihm gestochen hat, wie es scheint, das Vorbild für Ranson, oder auch die nur mit seinem Familiennamen bezeichneten lustigen Travestien von Schmetterlingen, die noch die Luft des Rokokos atmen, die »Essais de papilloneries humaines«. Es weht der Hauch unnachahmlicher Grazie in all den leichtbeschwingten Phantasiespielen dieser glücklichen Künstlergruppe.

Abb. 204 Pierre Ranson Teil, 37,5 : 13,5

Ein so gleichmäßig reifes Wollen und Vermögen — das dürften sich die Heutigen vorhalten — hat nur gedeihen können durch unerbittliche Selbstzucht, wie sie die rastlosen Zeichenstudien aller Beteiligten, der Jungen und der Alten, gewährleisteten. Auch die Meister des Ornamentstichs waren Schüler, ja oft Lehrer in den Kunstschulen, die nicht allein von Staatswegen, sondern auch als Privatanstalten offen standen. Als erfrischendes Beispiel solch allseitiger Tätigkeit und Befähigung bietet das Lebenswerk des auch persönlich höchst achtungswerten Jean-Baptiste Huet (1745—1811)[9] besonderen Reiz. Sohn eines Hofwappenmalers, der Künstlerkolonie im Louvre vertraut, als

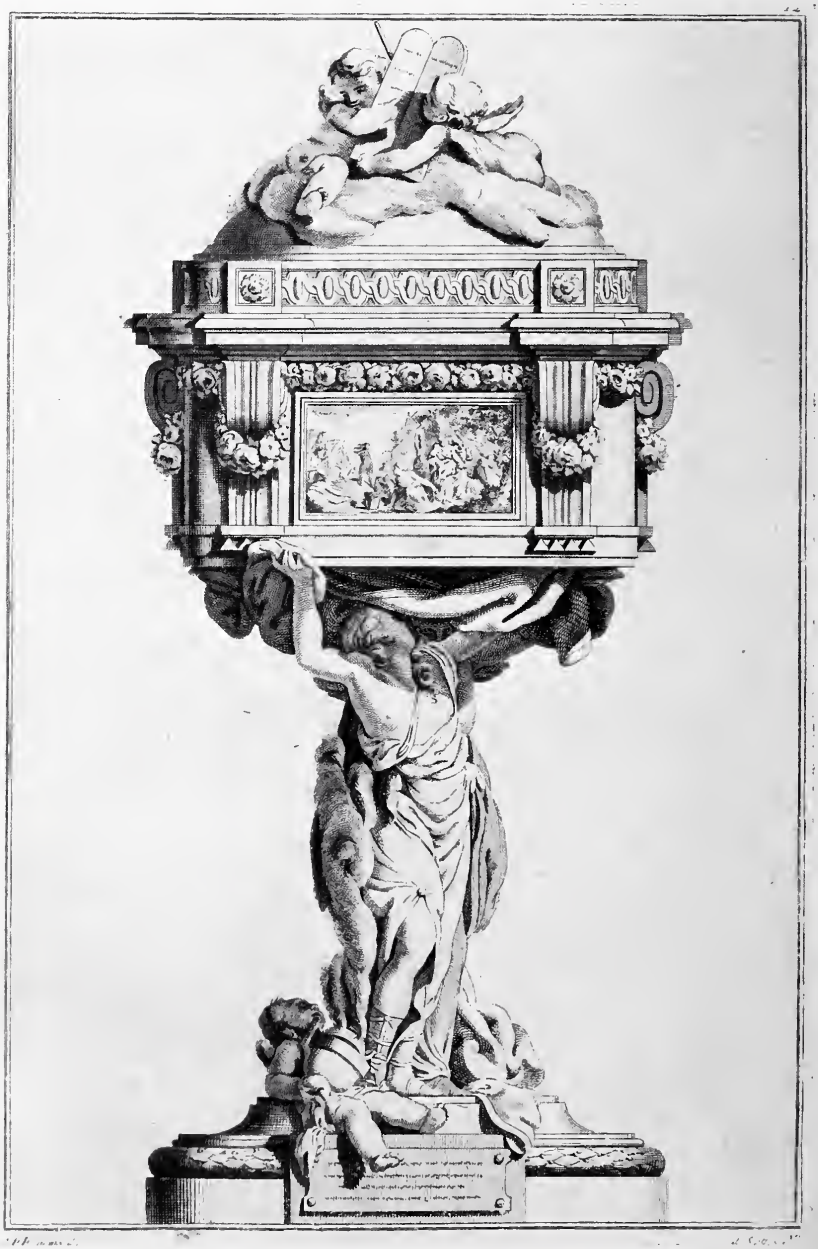


Abb. 205 Jean François Forty 35:23

Schüler des gediegenen Tiermalers Dagomer ein eindringlicher Darsteller der Tierwelt, weiterhin Bouchers Schüler und einer der schmiegsamsten Nachfolger seiner Schäfer- und Liebesspiele, schon mit 24 Jahren Mitglied der Akademie, ein beliebter Zeichenlehrer, ist er der maßgebende Entwerfer für die von dem Deutschen Oberkampf in Jouy bei Paris begründeten Zeugdruckerei geworden[10], in Figur und Landschaft, Tier und Ornament gleich sicher und erfinderisch. Selber mit den Radiertechniken vertraut, hat er überdies für seine überlegenen Rötelstudien die damals maßgebenden Nachbildner gefunden, Gilles Demarteau († 1776), nach dessen Tode seinen Nachfolger und Neffen, auch seinen nicht ganz gleichwertigen, aber äußerst rührigen Konkurrenten Bonnet. So ist Huet einer der Führer für die heute wieder so hoch geschätzten Rot- und Farbendrucke in Rädchen- oder Tuschätzung geworden, durch Einzelblätter und mehr noch durch mehrere Abb. 196
höchst eindrucksvolle Reihen. Zuerst Tiere und Tierstilleben (trophées), dann 1778 achtzehn Hefte »Fragmens et principes du dessin«, eine Zeichenschule mit Vorbildern für alles, was damals im Zeichenunterricht geübt wurde, Figuren und Körperteile, Tiere und Blumen, Landschaften und Ornamente. Noch reicher, auch mit herrlich erfundenen Füllungen, ja einigen Dekorationen eine Reihe von vierzehn Heften »Oeuvre de différents genres«. Ungleicher die Reihe der »Arabesques«, Füllungen und Vorlagen der üblichen Gattung. Nach der Revolution läuft auch seine Tätigkeit in einige breiter angelegte und härter radierte Studienserien aus. Die Ornamente, mit denen alle diese einflußreichen Werke durchsetzt sind, nutzen alle Motive der Zeit, Akanthusranken, Blumen und Figürliches, zu stets ansprechenden Einklängen verknüpft, den Besten der Zeit gewachsen.

Es würde sich lohnen, auch die vielerlei Anregungen zusammenzustellen, die aus den Kreisen der freien Kunst auf Dekoration und Ornament gewirkt haben, und den Meistern der dekorativ erfaßten Figur nachzugehen, den Le Prince, Fragonard, La Rue und ihresgleichen. Man nehme etwa ein Meisterwerk der Illustrationskunst zur Hand, wie das herrliche Reisewerk des Abbé de Saint-Non, die Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, für das dieser geistvolle Dilettant von seinen künstlerischen Freunden den Gewinn ihrer gemeinsamen fröhlichen Studienfahrten in bezaubernden Einfällen und Bildern hatte stechen lassen. Man wird überall demselben gefestigten und doch frei aufwärts strebenden Kunstgeist begegnen.

Abb. 206 Jacques François Saly 1746 Teil, 13,5 : 12

GEFÄSSE UND GERÄTE. Wo immer man auf die Antike zurückgegriffen hat, sind als Zierkörper und Ziermotive die Vasen zur Geltung gelangt. In Paris hat sich mit ihnen seit etwa 1750 die Phantasie der Künstler aufs Neue lebhaft beschäftigt, außer den großen Zeichnern Maler, Bildhauer, Architekten in vielen kleineren Folgen. Schon 1746 spürt man den nahenden Klassizismus in dem reizvollen Buche von dreißig Radierungen, die der junge Bildhauer Jacques-
Abb. 206 François Saly (1717—1776), der später besonders in Kopenhagen berühmt wurde, noch als Schüler der Akademie in Rom mit feinnerviger Hand zu Papier gebracht hat. Die Grundformen antikisch, überkleidet mit üppig wucherndem Pflanzenwerk; in die weich umrissenen Buchtungen schmiegen sich verführerische Mischgestalten, oft wie feuchten Fluten entstiegen; man fühlt sich an Stefano della Bellas

unbefangene Gestaltungslust erinnert. Solch sinnlich erregtes Spiel aus Stimmungen, die nur um die Liebe kreisen, auch bei anderen: 1749 Pierre, 1752 Le Lorrain. Zumeist aber müht man sich, architektonisch aufzubauen und auszuzieren, oft herzlich akademisch bis schließlich zu trauriger Öde; das Bessere dieser Art von Beauvais und Vien 1760, von Percenet, Petitot und 1770 von dem trockenen Dilettanten de Fontanieu.

Mit solch allgemeinen Andeutungen waren die Gold- und Silberschmiede in ihren auf jede Feinheit eingestellten Werkstätten nicht

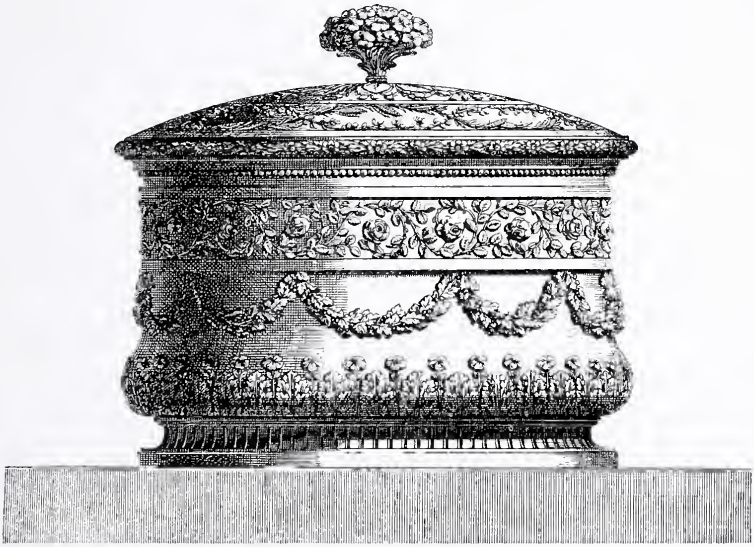


Abb. 207 Jean François Forty Teil, 13,5 : 16

zufrieden. Was Delafosse und in seinen guten Tagen Lalonde ihnen brachten, war sorgsam durchdacht und gewissenhaft gestochen. Selbst der flüchtige Fay hat für Kleingerät und für dekorierte Porzellanteller je eine saubere Folge geschaffen. Aber niemand weder vorher noch nachher hat den Modellören und Ziselören so peinlich durchgebildete Vorlagen geschenkt wie ein höchst begabter und eindringlicher Künstler, von dem wir leider wenig wissen, Jean François Forty. Er mag aus dem Süden stammen; denn seine ersten Folgen vertreibt für seinen Selbstverlag eine Madame Forty in Marseille, vielleicht seine Mutter. Jedenfalls dürfte aus südlichem Blut das feurige, vollsaftige Temperament stammen, das durch alle seine Erfindungen glüht, ob für die Silber- oder die Eisenschmiede. Zuerst drei große Hefte »Oeuvres d'orfèvrerie«, Meßkelche, Hostienbüchsen, Tafelleuchter, eigen- Abb. 205

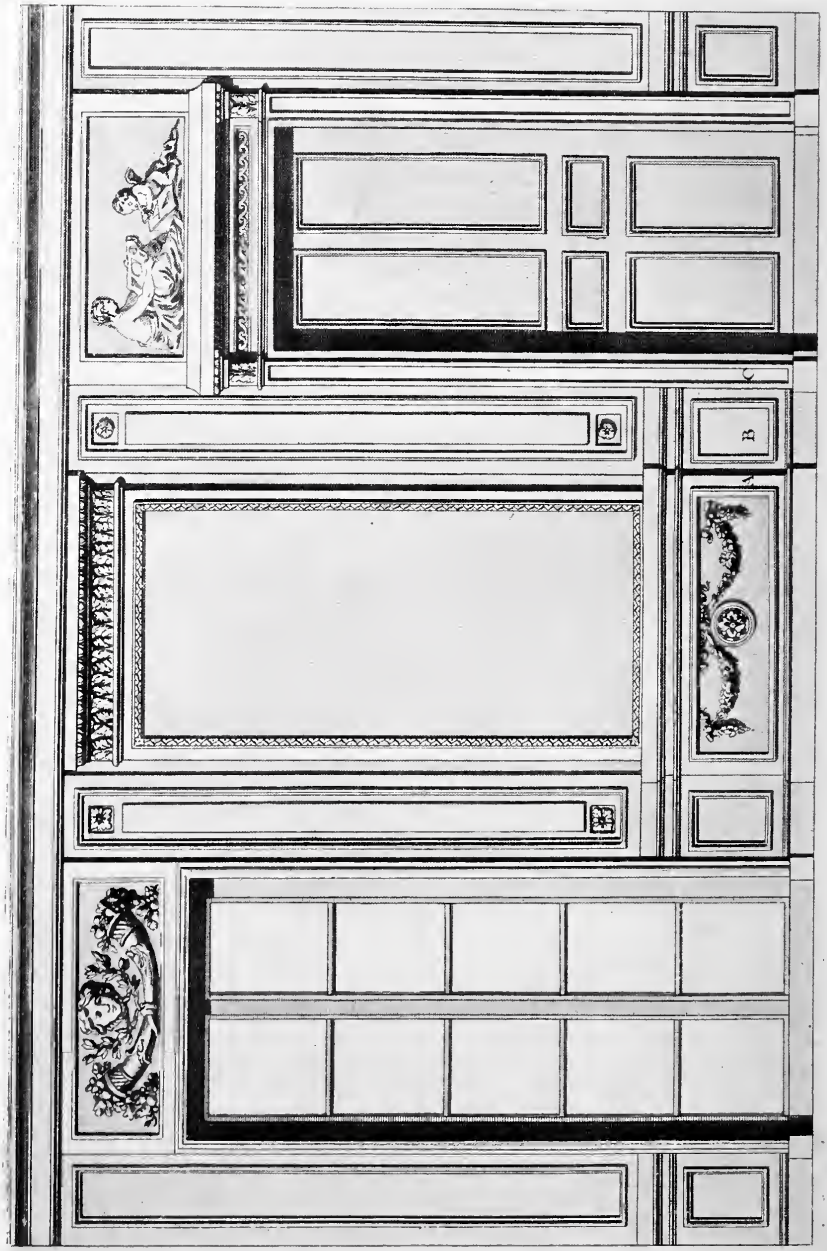


Abb. 208 Jean François Boucher d. j. Teil, 18,5 : 28

händig klar gestochen, noch im Geiste des Delafosse in monumentalen Maßstäben, aber schon aus Werkstücken der Baukunst und Figuren nicht nur kühn, sondern zu endgiltigen Einklängen gemischt. Die zweite Stufe, wohl das Ergebnis eigener, meisterlicher Werkarbeit, den Ausführungen bester pariser Ateliers gewachsen, acht Hefte »Oeuvres de sculptures en bronze«[11], Leuchtgerät, Kaminböcke, Uhren, Barometer in den Formen, die wir als das echteste Louis-Seize kennen; zierlichstes Tektonisches, Blumengewinde und zufällig eingeschmiegte Figuren, stecherisch so sauber vorgetragen, als sollte der Bronzehandwerker bei seiner Arbeit jeden Strich und Stich daraus ablesen. Endlich übertrifft Forty sich selber in den drei Folgen, in denen er die Büchsen zweier Sätze von Toilettengeräten für Gold, Silber oder Porzellan stechen ließ, das kostbare »Projet de deux toilettes«. Es war auf zwölf Hefte berech- Abb. 207
net und mag durch die Revolution abgebrochen sein, die für solche Qualitätsstiche keinen Raum mehr bot. Auch Forty, scheint es, hat sich einschränken müssen: aus später Zeit mögen die drei Hefte »Vases« für Silberschmiede herrühren, in bescheidenem Umriß mit etwas Tuschätzung wiedergegeben, aber von ungebrochenem Geschmack, vornehm zurückhaltend und doch voll gesammelter Kraft, die für einen Großmeister des Ornamentstichs gereicht hätte.

Befangener, doch nicht ohne Anmut, schon dem kommenden Empire-Stil nahe, hat ein tüchtiger Fachkenner namens Vinsac zwölf Hefte mit Tafel- und Leuchtgerät eigenhändig in Aquatinta geätzt. Es ist treffliche Werkstattsware ohne wesentlichen persönlichen Wert.

SCHREINERWERK. Den Möbeltischlern sind vor allem die oben genannten Reihenwerke zu Gute gekommen, Delafosse noch mit Nachklängen vom Rokoko her, Lalonde auf der Höhe der fast überfeinen Möbelkunst der achziger Jahre. Neben ihnen ist nicht gar viel zu nennen. Das Beste und Umfassendste zwei sorgfältige Serienwerke des jüngeren Boucher[12], den wir oben als zarten Arabeskenzeichner kennen lernten. Seit etwa 1774 hat ihm Chéreau fünfzehn Hefte mit sehr gefälligen Wanddekorationen nebst einigen Altären und Portalen Abb. 208
stechen lassen. Sein Hauptwerk ist in 65 Heften zu je 6 Blatt bei Le Père et Avaulez erschienen, überwiegend Möbel, auch Geräte, Dekorationen, Gitter, Bauteile, bis zu ganzen Gebäuden einerseits, Kleingerät und Glasfläschchen andererseits, alles im Geschmack vergleichsweise einfach, den Fachleuten aller Art sicherlich sehr gelegen. Die Gedanken nicht eines Bahnbrechers, aber eines tüchtigen, für die Gewerke wertvollen Verbreiters. Das grundlegende Fachbuch für alle Gattungen der Schreinerei, für Bau und Möbel, Wagen und Latten-

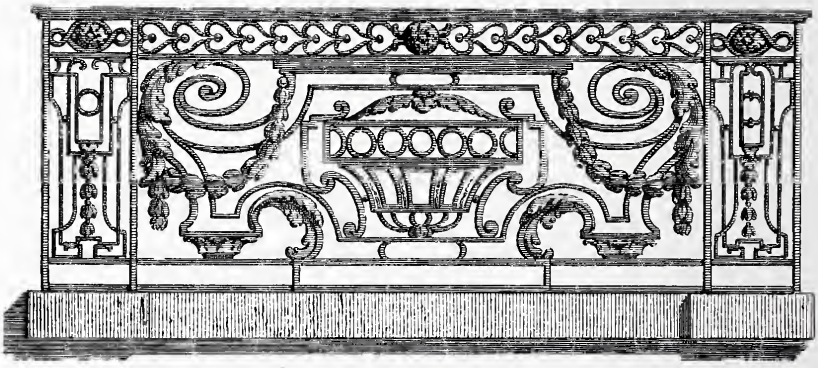


Abb. 209 Jean François Forty Teil, 7,5 : 17

werk, sind seit 1769, bis heute nicht übertroffen, die sechs großen Bände »L'art du menuisier«, welche die Akademie der Wissenschaften als einen der gediegensten Teile ihrer gewaltigen »Description des arts et métiers« von dem Meister André Jacques Roubo le fils hat schreiben lassen: gleich gründlich im Technischen wie in den vielen lehrreichen Kupfern, in denen sich der vielseitige Verfasser auch als geschickter Erfinder bewährt. Er läßt die einschlägigen Artikel der berühmten Encyclopédie und besonders die sie begleitenden flauen Entwürfe des Architekten Lucotte weit hinter sich.

Auch der Wagenbau verlangte und fand, wie einst im Rokoko, seine eigenen Vorlagen, in je mehreren Folgen der beiden rührigsten Verlagshäuser. Die ansehnlichere von dem Zeichner P. Moreau, der hier wie für verschiedene andere Gewerke seine noch am Rokoko haftende Kunst erprobt hat, die zweite von Janel, auch sie voll eleganter Typen verschiedenen Gepräges.

SCHMIEDEEISEN. Auch im Gitterwerk wollte die neue Zeit nichts mehr sehen von den luftigen und lustigen Schnörkeln des Rokokos. Was die neue Mode forderte, glatte Aufteilungen, gekreuzte Linien, Mäanderzüge, hie und da aufgefrischt durch Andeutungen von Gehängen, Zierschildern, Sinnbildern, konnten nicht die Schmiedemeister selber, sondern nur die Architekten und Zeichner in die Sprache des Eisens übersetzen. Nicht jeder war beanlagt für diese Aufgabe der Flächenkunst; wir sahen, daß es dem Neufforge wenig gelungen war; um so besser später dem Lalonde. Das reichste und beweglichste Talent ist auch hier J. F. Forty gewesen. Gleichzeitig mit seinen
Abb. 209 Kirchengeräten hat er 1777 drei Hefte »Oeuvres de serrurerie« geschaffen, Balkon- und Treppengitter, verhalten und doch so flüssig und geschmeidig wie nur je ein vollgiltiger Zeitgenosse des Rokokos;

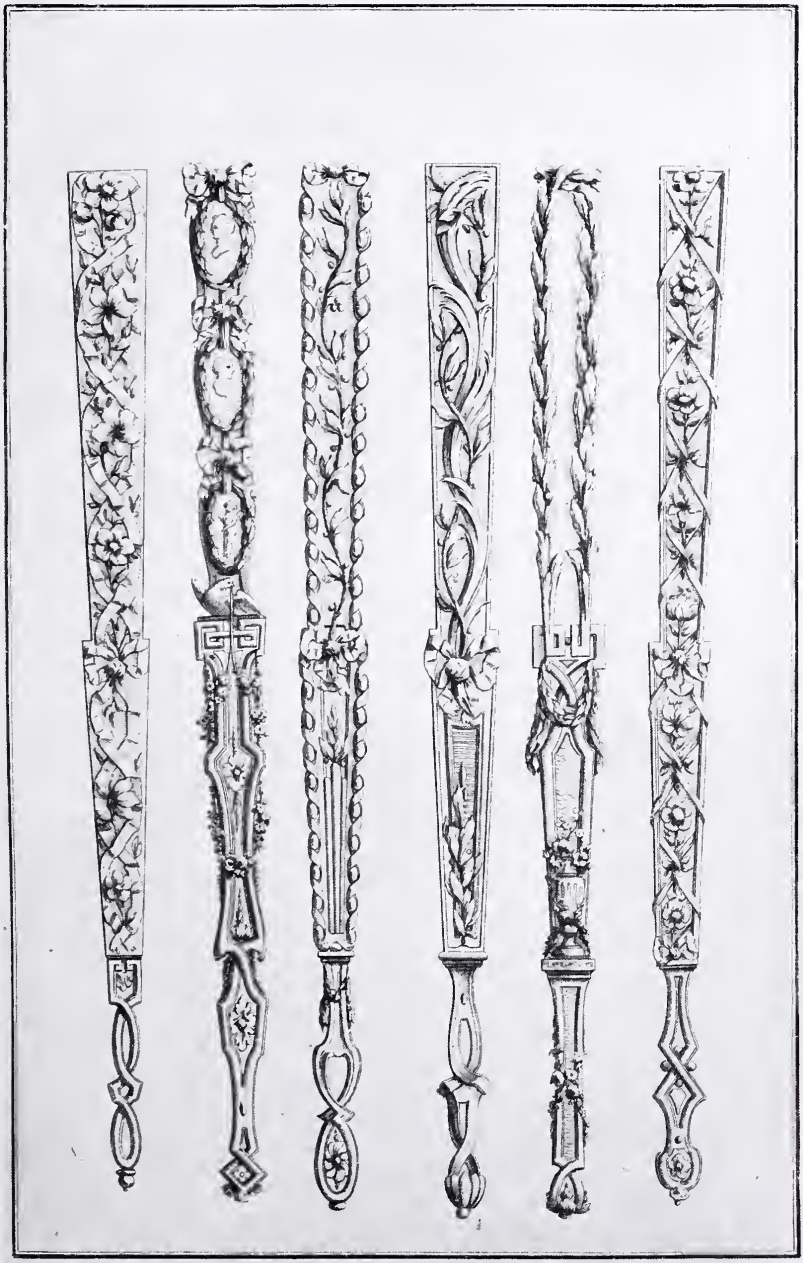


Abb. 210 Maria und Babel 20,5 : 32,5

Abb. 211 Jean Louis Desprez 45:32

auch hier, wie es scheint, mehr südliches als nördliches Blut. Nächst ihm zeichnet der Architekt Desboeufs de St. Laurent um 1775 drei breite, klare Hefte; recht wacker sind die Meister Gabriel Bonthomme und J. Breslau, dürftig der vielbeschäftige Architekt Caillouet.

DER SCHMUCK. Der sorglose Luxus dieser verhängnisvollen Jahrzehnte brachte vor allen Gewerken den Juwelieren Gewinn. Der Diamant hatte die übrigen Edelsteine, den farbigen Schmelz, die bunten Einlagen verdrängt an Behang und Spangen wie im Kopfputz und der schmucküber säeten Kleidung. Ihn ins Licht zu setzen war den begabten pariser Goldschmieden der neue Blumengeschmack sehr willkommen. Sie wußten an den Anhängern, Ketten, Agraffen, Miederbelägen und Sträußen Steine und feinst ziselierte Goldfassung zu großzügigen Rhythmen zu ordnen. Davon geben in den sechziger Jahren drei bedeutsame Werke des Ornamentstichs Kunde: die zwei schönen Folgen (Dessins de joaillerie), die ein Goldschmied Maria[13] Abb. 210 in Stichen des berühmten Babel und der Hofjuwelier des Königs von Spanien Augustin Duflos veröffentlicht haben, sowie der »Traité des pierres précieuses« des Juwelenhändlers Pouget fils, 1762 erschienen, 1764 durch ein zweites Buch ergänzt, dem der rührige Verfasser 1767 noch einen dicken Band mit Monogrammen folgen ließ. Duflos hält in seinem Vorwort den Lernenden vor, daß das Papier geduldig und erst die Ausführung der Probierstein des künstlerischen Genies sei. Diesen Vorgängern folgt 1770 der etwas geringere L. van den Cruycen. Auch die Hersteller des persönlichen Ziergeräts, das damals den Herren wie den Damen so unentbehrlich und wichtig war, der Dosen, Uhrhaken, Stockgriffe und Knöpfe, gingen nicht leer aus. Der schon genannte P. Moreau hat ihnen 1771 sein entzückendes »Cahier concernant l'orphèvrerie« gewidmet, liebevollste Ziselierarbeit an Erfindung und Stich, meist noch im Kurvenstil des Rokokos, gemäßigt und veredelt durch den zarteren Formwillen der neuen Zeit. Solch treffliche Vorlagen genügten für die kurzen Jahre, bis ein Halsband eine unvorsichtige Königin um Ruf, Thron und Leben brachte.

BAUKUNST UND GARTENKUNST. Für die Baugewerke und die Architekten, soweit sie der Vorlagen bedurften, hat seit 1757 der fleißige de Neufforge umsichtig gesorgt. Vielleicht ist eben deshalb die übrige architektonische Literatur vergleichsweise so bescheiden. Zwar hatten gleich am Anfang der Epoche einige beredte Kunstfreunde für die Antike das Wort genommen und die Rückkehr zur Natur, d. h. zur Sachlichkeit gepredigt, voran 1753 der Pater Laugier. Aber die Lehrbücher der Fachleute, wie der berühmte »Cours d'architecture«

des gealterten und zum Altertum bekehrten J. F. Blondel, seit 1771 nach dessen Vorlesungen gedruckt, zeigten nur unbedeutende Beispiele von Gebäuden, nicht mehr die köstlichen Muster aller Dekoration, wie im Rokoko Briseux und das erste Lehrbuch desselben Blondel. Mit Anregungen für die Einzelheiten der Baukunst beschäftigten sich auch die berühmten Berufszeichner, wie Delafosse und Lalonde, und neben ihnen mehrere Architekten dritten Ranges, Le Canu, Puisieux und ihresgleichen. Für planmäßige Aufnahmen, scheint es, ist die Epoche zu kurz gewesen und zu plötzlich abgebrochen worden. Vereinzelt ist Soufflots Genovevakirche, der Charakterbau der Zeit, als eine Huldigung für den Erbauer 1781 von Dumont veröffentlicht worden, 1782 das wegweisende Theater in Bordeaux von seinem Schöpfer Victor Louis, u. a. m. Mit aufwändigeren Stichwerken traten einige Akademiker ein, Professoren, die ihre Projekte bei Fachgenossen und Schülern bekannt zu machen wünschten, meist untermischt mit Aufnahmen klassischer Beispiele: so Dumont, Peyre u. a. Dabei fällt auch für die Dekoration allerlei ab, Innenräume, Ornament; ungewöhnlich frisch die festlich rauschenden Prozessionsaltäre und Baldachine des Maler-Architekten und Radierers Jean Louis Desprez (1743—1804), der später in Stockholm Reizvolles geschaffen hat. Tüchtig ist das »Oeuvre« des gediegenen Contant d'Ivry. Der Deutsche wird die Werke der Franzosen beachten, die in Deutschland gebaut haben: de la Guêpière in Stuttgart, später am Rhein P. M. d'Ixnard, der Meister von St. Blasien.

Abb. 211

Einen breiteren Käuferkreis fanden die Verleger, wenn sie die neue sentimentalische Gartenkunst darstellten, die von England herüber jetzt auch in Frankreich den Kampf gegen die Überlieferung aufgenommen hatte. Wer, wie noch 1768 der nicht ungewandte Galimard, mit Teppichbeeten alten Stils auftrat, hatte keinen leichten Stand. Seit 1770 erschien bei Le Rouge in Paris eine lange Reihe von Heften mit allen Eigenheiten der »modischen« Gärten und mit Nachbildungen chinesischer Anlagen, die »Jardins anglo-chinois«. Den Garten des Herzogs von Chartres, den »Jardin de Monceaux« dicht vor den Boulevards von Paris, mit allen Spielereien des neuen Geschmacks, stach auf großen, reizvollen Blättern de Carmontelle. Ermenonville und Chantilly erschienen in kleineren Bänden bei Mérigot. Das Interesse hielt sich bis in die Kaiserzeit, bis über französische und ausländische Gärten die berühmten Werke des Alexandre de Laborde von 1808 und des J. C. Krafft 1809 Rechenschaft gaben und die französische Gartenliteratur des 19. Jahrhunderts einleiteten.

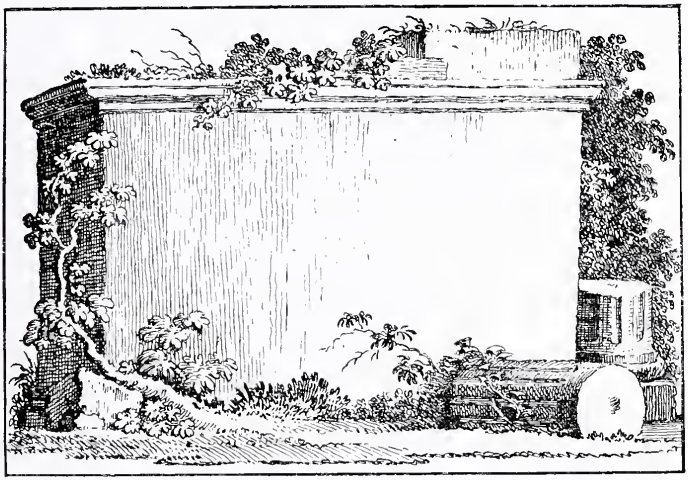


Abb. 212 Johann Esaias Nilson 6:9

DER ZOPFSTIL IN DEUTSCHLAND

Die ersten Ornamentstecher sind Deutsche gewesen und haben ihren Vorrang vor den Nachbarn lange behauptet. Dagegen läßt sich vom Ausgang des deutschen Ornamentstichs leider wenig rühmen. Er fällt in die Jahre, die man die Zeit des Zopfstils nennen mag, wenn man zuvörderst an Deutschland denkt. Denn hier griff die pedantische Bindung, die sich in dem Zopf der Soldaten, der Höflinge und schließlich der Bürger verkörperte, nicht nur auf die Lebensführung, sondern auch auf die Kunst über und lieh allen Äußerungen etwas spießbürgerlich Enges. Die Baulust und Baukraft waren gegen das Rokoko und gar das Barock gesunken. Die Gedanken der Besten gehörten der Dichtkunst, der Philosophie, der Musik. Neben diesen neuen Mächten ward von jetzt ab die Kunst des Auges zum Stiefkind im deutschen Hause.

Wohl bereiteten an verschiedenen deutschen Fürstenhöfen einzelne begabte Architekten einen deutschen Klassizismus vor[1]. Aber ehe er sich zur Grundlage einer nationalen Kunstkultur verdichten konnte, sind das deutsche Reich und Preußen zusammengebrochen. Im Ornamentstich, der nur auf dem Grunde einer solchen Kultur blühen kann, hatte sich das Rokoko bis gegen 1770 hin gehalten. Aber auf die rührigen Rokokoverleger Augsburgs, die Hertel und Engelbrecht, folgten leider nur engherzige Unternehmer, die raschen und leichten Gewinn in der Nachahmung der pariser Vorlagen suchten. An Talenten hätte es nicht gefehlt. Die bewährten Führer, Nilson und Haber- Abb. 212

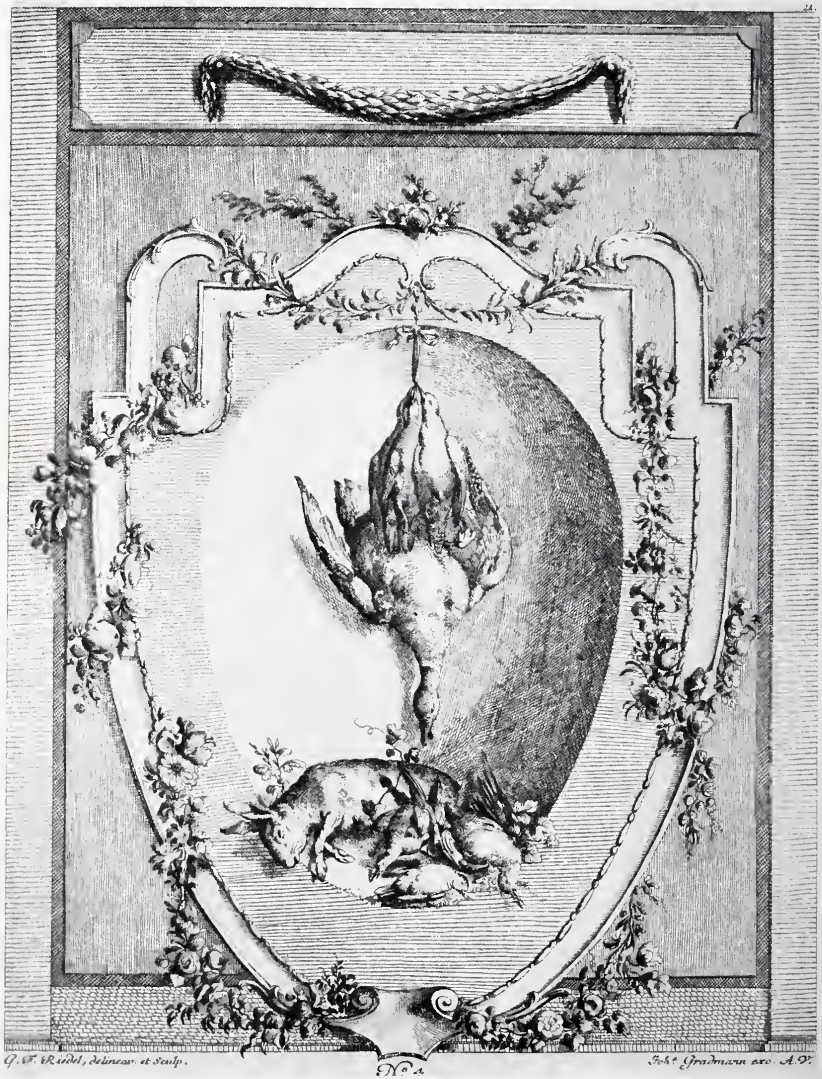


Abb. 213 Gottlieb Friedrich Riedel 22:17

mann, suchten noch den Anschluß an die neuen Ideale. Aber wer etwas Eigenes zu sagen hatte, mußte froh sein, im Buchschmuck sein Brot zu finden, wie der geistvolle, selbständige J. W. Meil in Berlin, der einst als Hoppenhaupts Übersetzer begonnen und in wenigen Dekorationsentwürfen auch als ein Meister des Ornaments sich bewährt hatte. In Berlin stach, noch halb auf den Wegen des Rokokos,

J. M. Falbe einige stimmungsvolle Vasen. Nach Augsburg brachte Gott- Abb. 215
lieb Friedrich Riedel (1724—1784) aus seiner Heimat Dresden Ge- Abb. 213
schmack und Laune für allerhand Wandfüllungen, Gefäße, Blumen-
spiele mit. Dagegen zog aus Paris, wo er bereits eine lange Reihe seiner mageren »Desseins de la mode neuve« herausgegeben hatte, der trockene Johann Hauer (1748—1820) zu. Was er und seine Genossen zu Papier gebracht haben, verlohnt die Aufzählung im einzelnen nicht. Anderwärts stand es nicht besser. In Wien hat Johann Baptist Hagenauer, Mitglied der Kaiserlichen Akademie und Leiter der Ziselörschule, seit 1783 über vierzig Hefte mit harten Mustern für Metallwaren herausgegeben, von Öfen bis zu Knöpfen und Schuhschnallen. Auch dort, scheint es, hatten sich die Träger des bisherigen Ornamentstichs, Erfinder wie Stecher, überlebt.

Indessen trat eben jetzt die neue, zukunftsreiche Verlagsform, die Zeitschrift, auch für das Vorlage wesen ein. Die Mode gab das erste Beispiel, 1785 in Paris, schon 1786 der kluge Bertuch in Weimar mit seinem Journal des Luxus und der Moden. Er streute zwischen die Kleider und Hüte auch Bilder von Geräten, Möbeln, Wagen, weniger für die Handwerker als für die Besteller, herzlich dürftig in Stich und Ausmalung. An die Fachkreise der Industrie und des Handwerks wendeten sich im folgenden Jahrzehnt Buchhändler in Berlin und Leipzig; mit einem ernsten Willen zur Qualität seit 1795 F. A. Leo durch sein »Magazin für Freunde des guten Geschmacks«, später fortgesetzt als »Artistische Blätter, der Verzierung und Verschönerung gewidmet«[2]. Es ist sauber gestochen, lebhaft und doch zurückhaltend ausgemalt und bringt Gebäude, besonders Gartenhäuser, Grabmäler, Möbel, Gefäße und viele Wanddekorationen mit klassizierenden Grottesken; die einfacheren Elemente der Antike gefällig kombiniert, leidlich selbständig im Sinne der besten deutschen Architekten der Zeit. Die Erfinder werden nicht genannt; sie gehören, wie es scheint, dem dresdner Kreise an. Noch einige weitere Journale bemühten sich in ähnlicher Richtung.

In langsamer Folge, den Zeitschriften auch äußerlich ähnlich, sind von 1803—1810 in Berlin gediegene Entwürfe des Geheimen Oberbaurats C. F. Riedel d. j. erschienen, durch Aquatinta schattiert und farbig ausgemalt, Gebäude, Geräte, Ornamente im Sinne des schlichten, ansprechenden preußischen Klassizismus. Zaghafter, auf das Zierliche, ja Pretiöse gerichtet, sind die zum Teil in säuberlichster Tuschätzung wiedergegebenen Versuche des Rats und Professors der Perspektivlehre an der Akademie in Wien Georg Pein, 1809 und 1811

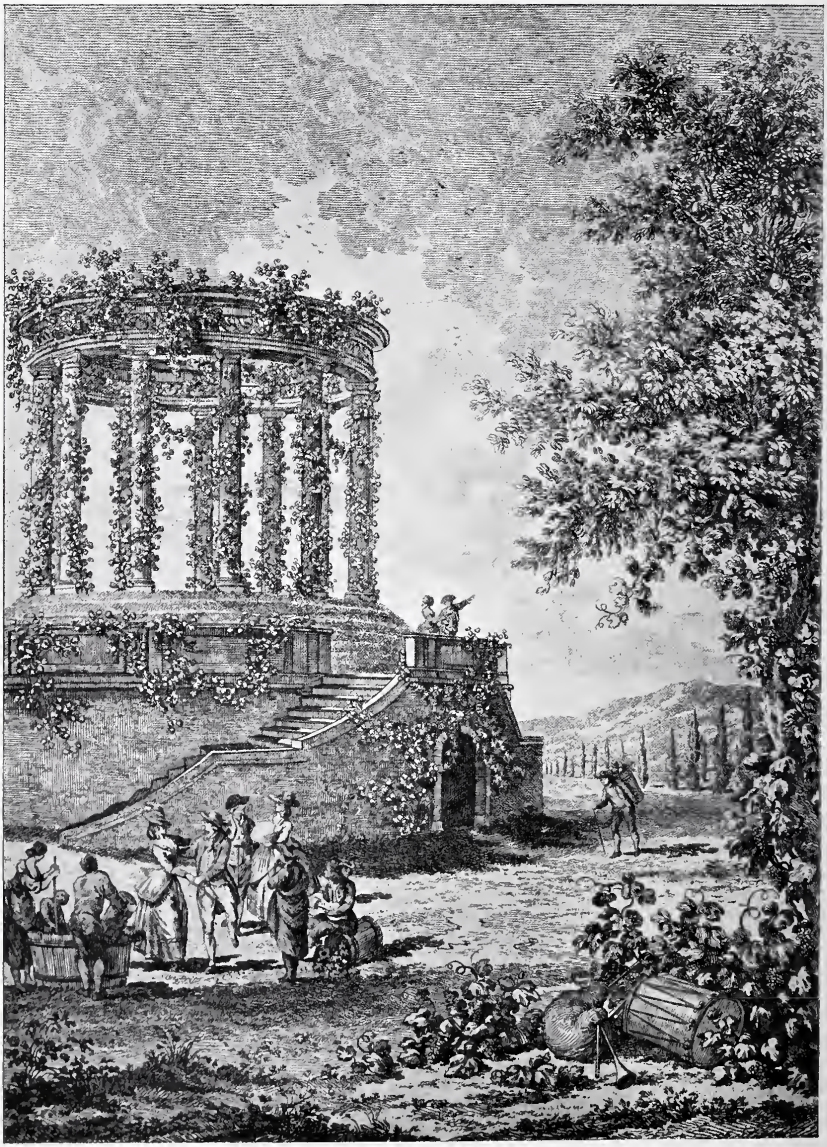


Abb. 214 Wilhelm Beyer 23:16

veröffentlicht, in die antike Norm gern freiere Gestaltungen aus der Pflanzenwelt mischend, auch sie ein Denkmal des unverzagten Kunstwollens, das sich die Deutschen damals auch in schwerer Zeit bewahrten.

Die Anregungen kamen jetzt weniger aus Paris, das seit 1789 zunächst ausgeschaltet war, als aus England und seinen zweckvollen, dem praktischen und bürgerlichen Zeitsinn so gemäßen Möbelbüchern. Der Sheraton ward 1794 in Leipzig übersetzt. In seinem Geiste erschienen in Leipzig 1793 »Muster zu Zimmerverzierungen und Ameublements« und von 1796 ab eine »Sammlung der neuesten Londoner und Pariser Meubles als Muster für die Tischler«, künstlerisch allerdings recht unbedeutend. Durch wirkungsvolle Tuschätzung sprechen die gleichzeitig in Augsburg erschienenen »Tischlerzeichnungen« an. Doch trifft auf diese Literatur das Wort des geistvollen Friedrich Gilly zu, der diese »Ladenbücher« eine Stoppelernte der englischen Kunst nennt.

Aus dem deutschen Bürgerhause kamen auch die Wünsche der Frauen nach Vorlagen für Handarbeiten, reichlicher als in anderen Ländern. Die Verleger haben die Stickerinnen und Strickerinnen fleißig bedacht, bald durch gebundene Muster auf Netzgrund in der altgewohnten Art, ein wenig lockerer gefügt, bald durch fröhlich ausgemalte Umrißzeichnungen im Blumengeschmack. Wir können diese Literatur hier einzeln nicht begleiten; am stattlichsten sind die Bücher des Zeichenmeisters J. F. Netto in Leipzig. Für die Leinenweber waren im Laufe des Jahrhunderts in Süddeutschland eine Reihe eigenartiger »Weber-Bild-Bücher« entstanden, die indeß mehr die technische Seite des Handwerks angehen. Sie reichen von etwa 1720—1771.

Auf weite Kreise durfte dagegen die Literatur über Gartenkunst rechnen, nicht nur auf die Fachleute, sondern auf die damals noch zahlreichen Gartenbesitzer und selbsttätigen Blumenfreunde[a]. Waren doch auch die Verfasser der einflußreichsten Werke nicht Gärtner, sondern kunstfreundliche Gelehrte. Der königlich dänische Wirkliche Justizrat und ordentliche Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften auf der Universität zu Kiel C. C. L. Hirschfeld hatte schon zwei kleinere Schriften über Landhäuser und Gartenkunst geschrieben, als er 1779 seine inhaltreiche, fünfbändige »Theorie der Gartenkunst« begann, geschichtlich und ästhetisch, aber auch praktisch und reich an selbstgeschauten Beispielen von weither, die in den Text gedruckten Kupfer in empfindsamer Stimmung, die Gebäude nach englischem Brauch bald klassisch, bald chinesisch, gotisch oder bäuerlich. Auf Vorbilder für den Gebrauch zielte das zweite große

deutsche Gartenwerk, das »Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten«, das seit 1796 unter der Aufsicht von Johann Gottfried Grohmann, Professor der Philosophie in Leipzig, erschien, mit allen erdenklichen Absonderlichkeiten des Zeitgeschmacks. Zum Glück hat wenigstens einmal in dieser Zeit ein begabter deutscher Künstler die Gartenbaukunst gestreift. Der Bildhauer Wilhelm Beyer, der 1767 aus der Porzellanfabrik Ludwigsburg nach Wien verzogen war, ein eigenwilliger Kopf, hat dort in einem stattlichen Bande mit schönen Kupfern, »die neue
Abb. 214 Muse oder der Nationalgarten«, 1784 an die »akademischen Gesellschaften« allerhand weitreichende Vorschläge zu Gartenanlagen gerichtet und durch Bilder seiner weich empfundenen Statuen erläutert. Er ruft dazu die Gartenmuse an, »die älteste und doch an Jahren die jüngste« der Musen. Erst um ein Menschenalter später hat Fürst Pückler in seinen berühmten »Andeutungen über Landschaftsgärtnerei« den Deutschen das grundlegende Werk über die Gartenauffassung geschenkt, die sich während der Zopfzeit durchgesetzt hatte.

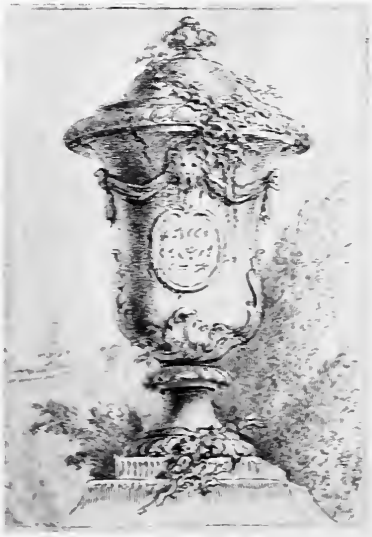


Abb. 215 Joachim Martin Falbe 1712

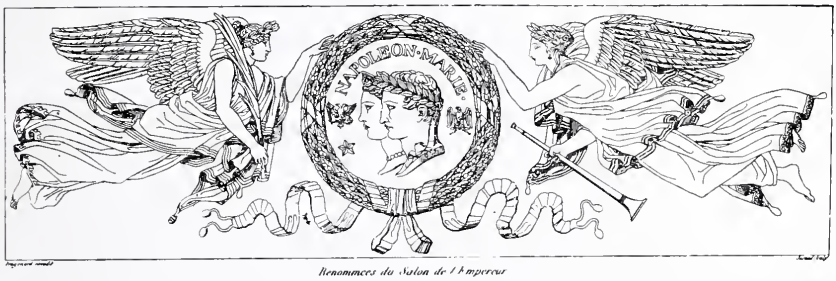


Abb. 216 Alexandre Evariste Fragonard 10,5:34

DER EMPIRE-STIL

Auch für den Ornamentstich endet das 18. Jahrhundert mit dem Jahre 1789[1]. Als die Träger der pariser Kunstkultur geköpft oder versprengt, die Handwerker außer Brot gesetzt, der Nachwuchs in die Schlacht gezwungen war, brauchte man keine Vorlagen mehr. Es scheint das Schicksal der Revolutionen, die Künstler zu entfesseln, die Kunst zu vernichten. Man faßt es kaum, wie in den wenigen Jahren die Erfinder eintrockneten, die Stecher verrohten. Die Umkehr zur Antike war zum Schlagwort der Partei geworden, ein Gebot des Verstandes, nicht eine Sehnsucht der Sinne. Alles, was den Stil Ludwigs XVI reizend gemacht hatte, jeder leiseste Nachklang des Rokokos ward verdächtig. »Der Reinigungsprozeß, der mit dem Kampfe gegen die Willkür begonnen hatte, endete mit einem Sieg über die Phantasie[2].«

Die Vorbilder des klassischen Altertums suchte man fortab weniger in Rom als in Griechenland. An der Entdeckung und Verbreitung der griechischen Reste hatten neben den Engländern französische Architekten und Kunstfreunde verdienstlich teilgehabt. 1758 hatte Jean-David Le Roy sein stattliches Werk über die Ruinen der schönsten Denkmäler Griechenlands veröffentlicht und besonders Athen durch Ansichten und Aufmessungen bekannt gemacht. Der berühmte Soufflot hatte 1764 die Tempel von Paestum aufgenommen. Von 1777—1786 ließ der witzige und opferwillige Altertumsfreund und Dilettant Abbé Richard de Saint-Non (1727—1791) seine große »Voyage pittoresque« erscheinen, die Beschreibung der Königreiche Neapel und Sizilien, in denen sich so viele Überbleibsel griechischer Baukunst vereinten, ein Meisterwerk der Buchkunst durch die Aufnahmen und den köstlichen Schmuck von Meistern wie Choffard, Berthault, Honoré Fragonard. Während ein ständiger Gast Roms, Charles Louis Clérisseau, der schon Robert Adam einst nach Spalato begleitet hatte,

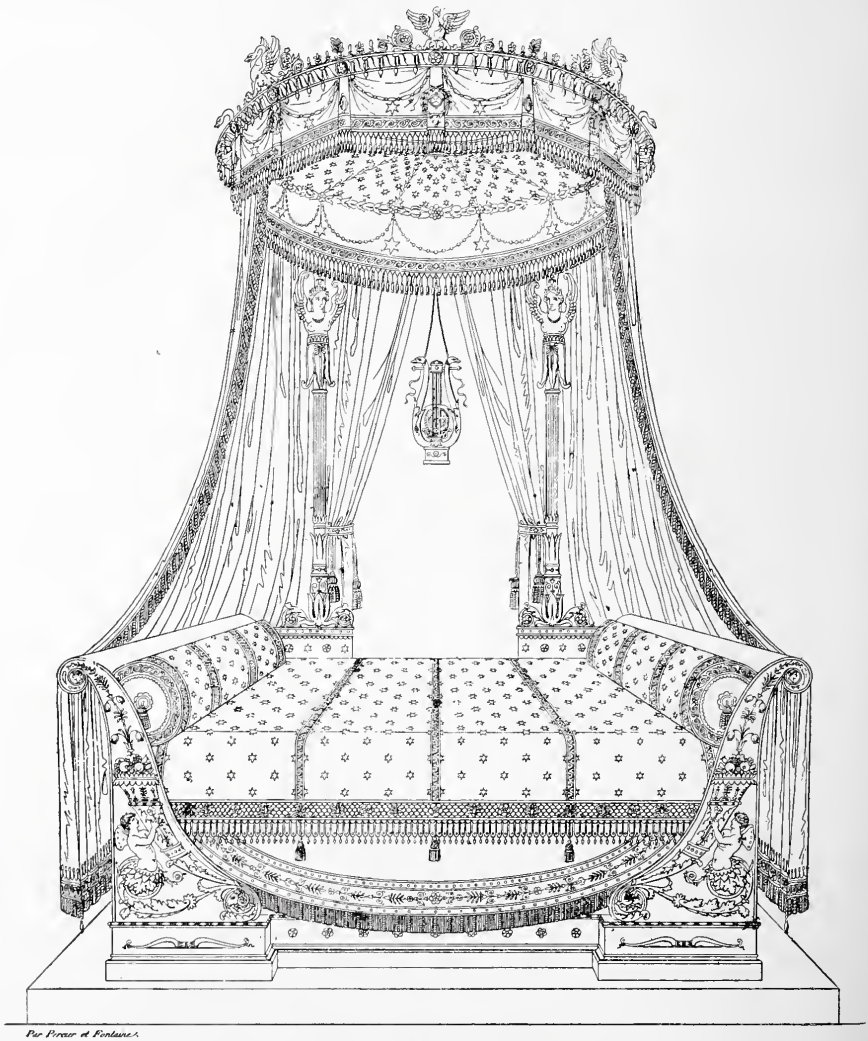


Abb. 217 Percier und Fontaine 26:21

1778 die edlen Römerbauten von Nismes herausgab, hatte der Graf de Choiseul-Gouffier seine berühmten Reisen in Griechenland gemacht und darüber in einem ersten, großen Bande 1782 berichtet. Jetzt beschrieb 1802 Joseph Lavallée mit wirksamen Bildern von Cassas seine Studien in Istrien und Dalmatien an vorwiegend antiken Resten.

So war das Altertum in seiner strengeren griechischen Tonart den Zeitgenossen der Revolution näher gerückt. Statt der blühenden

korinthischen Ordnung, die Ludwig XIV bevorzugt hatte, und statt der Zierlichkeiten des ionischen Stils im Louis Seize ward jetzt die herbe dorische Norm das Ideal. Zurück zur Natur! Das hieß: kubische Körper schlichtester Gestalt, symmetrisch, nüchtern, oft ganz schmucklos, die spärlicheren Ornamente statt im weichen Flusse des ancien régime jetzt abgesetzt, zerhackt, pedantisch gereiht, die Sinnbilder kriegerisch, Lanzen und Lagerzelte bis ins Schlafzimmer. Es kam ein Pathos auf, gegen das alle Würde Ludwigs XIV schlicht und natürlich scheint.

Die zwei Künstler, die dieser Gesinnung den treffenden Ausdruck schufen, waren Söhne der Revolution und bald Günstlinge Napoleons, das berühmte Freundespaar Percier und Fontaine. Man nennt sie nur in einem Atem; denn von ihnen ist alles gemeinsam, auch ihre Kupferwerke.

Charles Percier (1764—1838) und Pierre Fontaine (1762—1835), beide Schüler der französischen Kunstschule in Rom, Fontaine früh auch in England gereist, sind seit 1793 für den allmächtigen Maler David und für den Saal des Konvents mit Möbelentwürfen beauftragt, in den beruhigten Jahren dann für die verschiedensten Gewerke und die Kriegsgewinner daheim und im Auslande tätig, von Napoleon schon als Konsul mit der Wiederherstellung und Einrichtung der Schlösser betraut, die maßgebenden Architekten des Kaisers und die unbestrittenen Führer der Dekoration. Percier war der überlegene Erfinder, Fontaine der geehrte Weltmann, beide von unverwüstlicher Schaffenskraft. Aus Rom hatten die Freunde Aufnahmen der Renaissancepaläste mitgebracht und 1798 als »Palais, maisons et autres édifices de Rome moderne« veröffentlicht, voll Begeisterung auch für die Ausstrahlungen der Antike, die sie als »malerisch ohne Unordnung, symmetrisch ohne Eintönigkeit« feiern. 1809 ließen sie ein ähnliches Werk über die »Maisons de plaisance«, die Villen und die Gärten Roms, folgen. Schon 1801 aber war der Formenkreis, den sie ihrem Vaterlande und ihrem Kaiser geschenkt haben, der style empire, ausgereift im Aufbau wie im Ornament. Von 1801 ab erscheint in Lieferungen ihr grundlegender »Recueil de décorations intérieures«, darin Abb. 217, 218
»alles, was die Ausstattung angeht«, 1812 aufs Neue aufgelegt. Säle und Zimmer, ausgeführt in Paris und in der Fremde, die kaiserlichen Prachträume, Möbel aller Art, Geräte bis ins Kleine, die Motive griechisch, römisch, ägyptisch, die Symbole antikisch-heroisch. Auch die Darstellung ungewohnt: statt der weichen rundenden Radierung jetzt nur scharf gerissene Umrißlinien, sachlich, aber einförmig, jedem

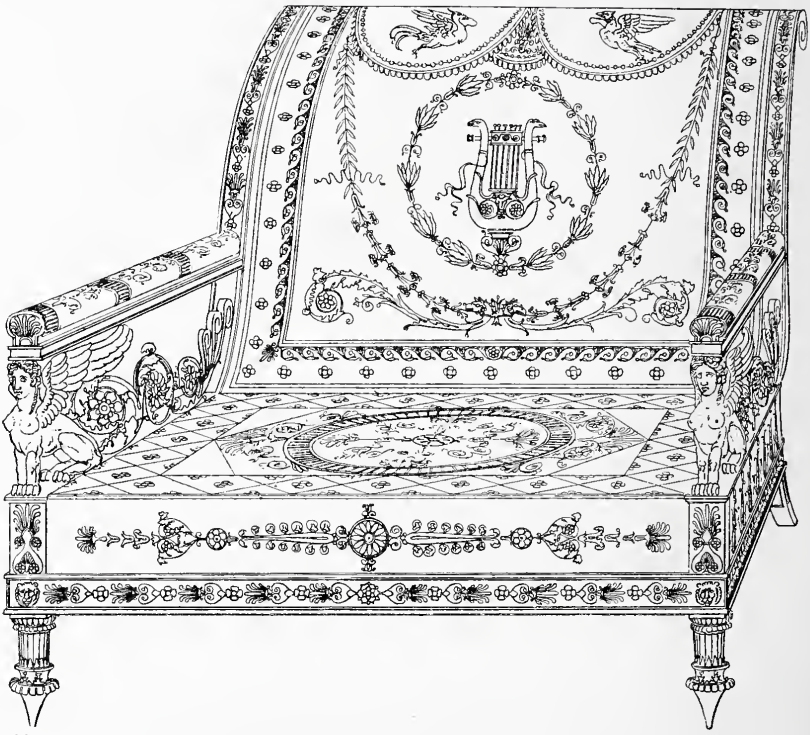


Abb. 218 Percier und Fontaine 10:11

malerischen Reize abhold, unerbittlich wie ihre Grundsätze: »wir bekämpfen den Geist der Mode, die das, was ist, verachtet, weil es schon dagewesen ist, und die Neuerungssucht, die nur das bewundert, was noch nicht da war«.

Von den Schöpfungen Perciers und Fontaines ist manches zerstört, was für lange Dauer berechnet war. Es ist deshalb wertvoll, daß uns in mehreren Werken auch Gelegenheitsdekorationen von ihnen erhalten sind. Die Krönung des Kaisers in der Kirche Notre dame in Paris ist, wie einst das Sacre Ludwigs XV, mit allen Hof- und Festkostümen gestochen worden, in einem anderen Buche auch die Einbauten und der Fassadenschmuck, der Griechisches und Gotisches zu versöhnen sucht, sowie die mächtige Tribüne, von der aus der Kaiser auf dem Marsfelde die Adlerzeichen an das Heer verteilte. Auch bei der Hochzeit 1810 sind im Geschmack der beiden Künstler vielerlei Festbauten errichtet worden, über die ein kleineres Werk berichtet. Von
Abb. 216 den Mitarbeitern der Meister hat der jüngere Fragonard ornamentale Einzelheiten aus den kaiserlichen Prachträumen veröffentlicht.

Den Stil, den Percier und Fontaine geschaffen hatten, haben die Zeitgenossen, Architekten und Verleger, zu Vorlagen für die verschiedensten Anwendungen ausgenutzt. Unter ihnen kein herausragendes Talent, ja meist recht trockene, am Äußeren der Antike haftende Gestalter. So der rührige Charles Normand (1765—1840) in dem ersten seiner vielen Werke, dem »Recueil de divers genres d'ornemens« von 1803, gemischt aus Aufnahmen und Erfindungen, durch die er den Alten gleichzukommen nicht verzweifelt. So 1804 P. N. Beauvallet mit den »Fragments d'architecture«, die er seinem Freunde David widmet. Später hat der eifrigste Kunstverleger dieser und der nächsten Jahrzehnte, Bance, in stets gleichartigen Umrißstichen eine ganze Bibliothek solcher klassischen Vorbilderwerke veranlaßt, sauber und korrekt und doch blutlos an Gehalt und Form. »Modèles d'orfévrerie«, die 1819 auf einer Ausstellung von Erzeugnissen der französischen Industrie im Louvre ausgestellt gewesen waren; von Bury die »Modèles de marbrerie«, weltliches und kirchliches Steingerät, »Modèles de menuiserie« von 1825 mit Bautischlereien und »Modèles de serrurerie«; von Santi 1828 »Modèles de meubles et de décorations«; auch Vorbilder für Gußeisen. Man sieht, der Kaiserstil hat das Kaiserreich und den Kaiser überlebt. Abb. 219

Aus den Einzelgebieten hier nur einige Andeutungen. Die einzige Persönlichkeit, die neben den beiden Allerweltsdekoratoren einmal mit einer außerordentlichen Aufgabe betraut worden ist, ist der liebenswürdige Maler Pierre Paul Prudhon (1758—1823) gewesen. Vielleicht hat ihm gerade als Gegensatz zu Percier die Stadt Paris die Entwürfe für ihre Hochzeits- und Morgengaben an die Kaiserin anvertraut, eine umständliche Toilettengarnitur und die Wiege für den König von Rom, beide veröffentlicht. Von der weichen Rokokostimmung, die er als fast der einzige in die harte Zeit hinübergerettet hat, ist allerdings in diesen Linienstichen kaum ein Hauch zu spüren. In den Bereich des alltäglichen Handwerks und der Industrie fallen die Vorlagen steif gezirkelter, hart gefältelter Vorhänge, durch welche die Tapezierer dieser Jahre den üblen Tapeziergeschmack des 19. Jahrhunderts eingeleitet haben. Einen geschickten Helfer hat sich dagegen für ihre zierlichen Metallbeschläge die Manufaktur des Joseph Beunat, später Heiligenthal, in Saarburg gesichert, wie ihr hübsches Musterbuch bekundet. Einen reifen, anziehenden »Recueil de dessins« für Silberschmiede hat ein Nachzügler, Alexandre Lefranc, geschaffen. Ja für die Zuckerbäcker entwarf ein freundwilliger Dilettant, A. Carême, 1815 einen ganzen Band voll stolzer Aufsätze antiken und gotischen Stils. Abb. 221

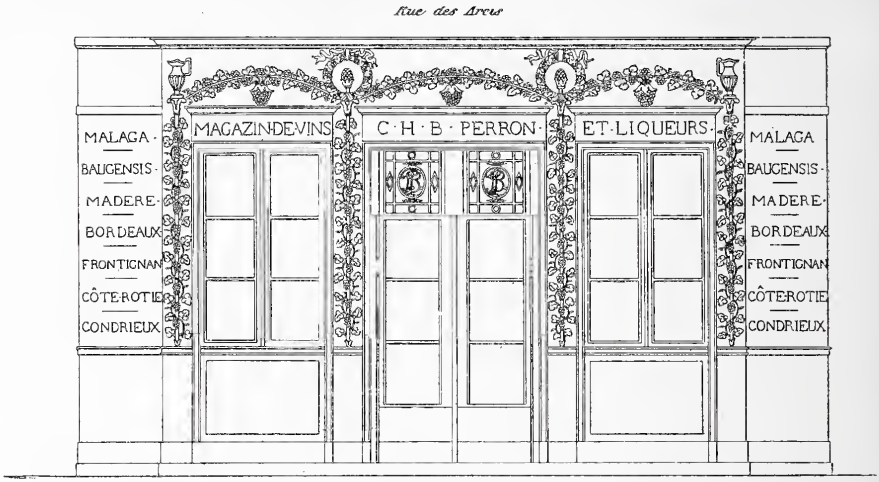


Abb. 219 aus: Bury, Modèles de menuiserie 9:15,5

Inzwischen war auch unter den Bestellern und Käufern der Wunsch gewachsen, über die Mode nicht nur der Kleider und Hüte, sondern auch der Möbel sich zu unterrichten. Ihnen kamen die Zeitschriften entgegen. Die Form der periodischen Veröffentlichungen schien jetzt auch für breiter angelegte Vorlagenwerke gelegen. Der vielseitig angeregte und anregende La Mésangère gab seit 1802 die »Collection des meubles et objets de goût« heraus, ein reichhaltiges Sammelwerk in Breitformat, kräftig ausgemalt, mit Mobiliar aller Art, Vorhängen, Leuchtgerät, auch Wagen und dem, was sonst noch die Zeit vom Handwerker und der beginnenden Industrie verlangte, die Ergebnisse einer namenlosen Musterzeichnerei aus zweiter Hand, ein ärmliches Nachspiel des noch vor einem halben Menschenalter so frisch blühenden Ornamentstichs.

Vom Ornamentstich hat sich in dieser Zeit die Literatur der Baukunst so gut wie völlig geschieden; sie zog sich auf die im engeren Sinne baulichen Aufgaben zurück und darf deshalb hier nicht mehr einbezogen werden.

Von den Nachbarländern hat am Empirestil zumal Italien gehangen. Mailand war seit Albertolli der Vorort akademischen Betriebes; mit ihm wetteiferte Venedig; in Parma war durch Marie-Louise die pariser Art lebendig. Ornamente in Aufnahmen und spärlichen Erfindungen, Theatergründe und Theaterräume, Säle und Bauten, selten auch Möbel und Geräte erschienen in kärglichem Umrißstich; wir müssen es uns versagen, die einzelnen zu nennen. In England hatte

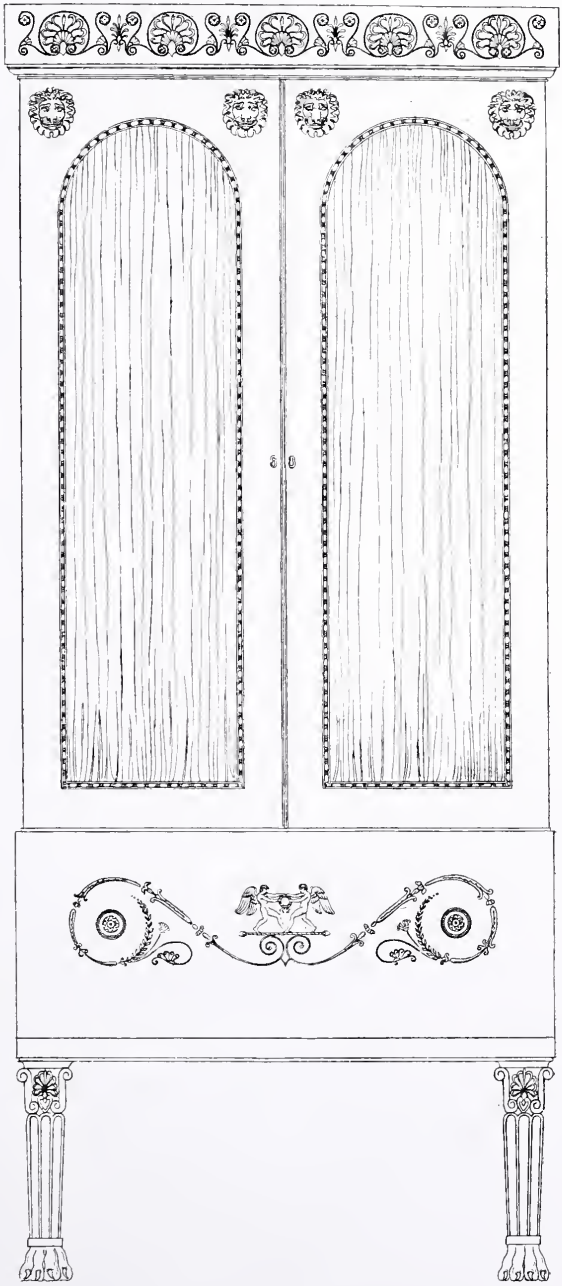


Abb. 220 Thomas Hope 28:12

Abb. 220 noch unter dem Kaiserreich ein feinfühliger Zeichner Thomas Hope sich die neue Auffassung für Möbel und Dekorationen zu eigen gemacht. In Deutschland nahm nach den Freiheitskriegen der Klassizismus durch Schinkel und seine Zeitgenossen eigene Wege, die in das eigentliche 19. Jahrhundert hinüberleiten.

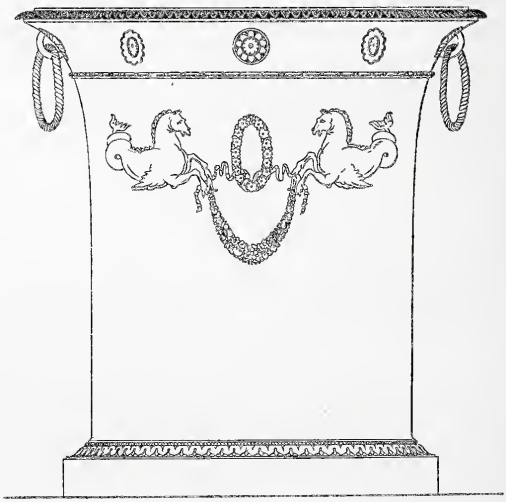


Abb. 221 Alexandre Lefranc 13:13

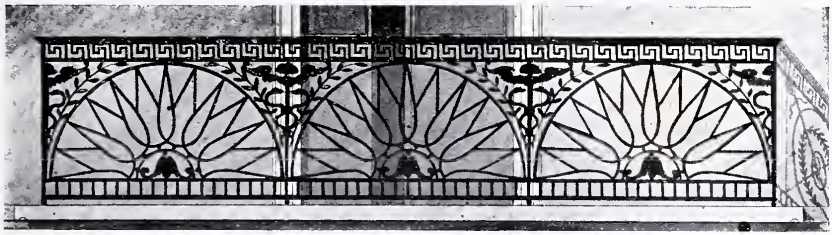


Abb. 222 Georg Pein Teil, 6:22

DER AUSGANG IM 19. JAHRHUNDERT

So lange der Ornamentstich gesund und mächtig gewesen ist, haben seine Meister ihre inneren Gesichte aus eigener Gestaltungslust zu Papier und auf die Kupferplatte gebracht. Aber gegen das Jahr 1800, sahen wir, sind die Erfinder mehr und mehr hinter die Verleger und ihre ungenannten Helfer zurückgetreten. Die Zeit verlangte nicht neue Phantasien, sondern alte Normen, nicht Schöpfungen, sondern Aufnahmen.

Solchen Ansprüchen der Gelehrsamkeit konnten die bescheidenen Einzelblätter und Hefte handwerklicher Stecher oder Erfinder, wie sie früher aus der Werkstatt oder dem Atelier der Künstler herausgegangen waren, nicht mehr genügen. Man brauchte massenhaften Stoff, umfangreiche Bücher, die nur der Verlagsbuchhändler in die Wege leiten konnte. Den täglichen Kleinbedarf an modischen Mustern deckten daneben die Zeitschriften. Sie holten sich selber das Nötige heran und ließen sich am liebsten von Zeichnern ohne Namen bedienen. Der selbständige Künstler ward entbehrlich.

Auch der Geschmack der Zeiten ward dem persönlichem Schaffen abträglich. Charaktere, die auf sich hielten und etwas wirklich Neues zu sagen hatten, konnte die rückschauende Bindung nicht reizen. Das Wort hatten die antiquarisch veranlagten Köpfe, die Kenner, die Gelehrten, die Schulmeister. Man wünschte vor allem Lehrbücher.

Zu gleicher Zeit kam an Stelle des Kupferstichs der Steindruck auf. Er hätte seinem vielseitigen Wesen nach die Freiheit des Künstlers nicht einschränken, sondern fördern müssen; er war, wie kaum ein älteres Verfahren, dazu angetan, die Gedanken und die Hand geistreicher Erfinder und Zeichner unmittelbar festzuhalten. Überdies bot der Stein dem Farbendruck ungeahnte Möglichkeiten. Allein die Lithographie fiel leider früh in die Hände der Unternehmer und wurde zu mechanischer Nachbildung herabgewürdigt.

Dann setzten dank dem Fortschritte der Photographie die photochemischen Verfahren ein. Der Lichtdruck, die Zinkätzung, der Kupfer-

druck erleichterten zwar die Wiedergabe der Handzeichnung der Erfinder, trennten aber vollends die Künstler von der Technik und ihrer heilsamen, für jegliche graphische Tätigkeit nicht zu entbehrenden Zucht. Seit sich endlich photographische Aufnahmen nach der Natur unmittelbar im Buchdruck verwenden lassen, wollen die Lernenden und Anzuregenden weniger Gedachtes als Ausgeführtes vor Augen gestellt haben. Das Vorlagenwesen ist ausgelaufen in die kunstgewerbliche Zeitschrift mit ihren netzgeätzten Naturaufnahmen.

Wer in den Vorlagen die künstlerische Persönlichkeit sucht, wird wenig Freude daran haben, diese Wege des 19. Jahrhunderts im einzelnen zu begleiten: die Ausbreitung der dürftigen Ausklänge des Empirestils, die Nachahmungen des Mittelalters, die Mischbildungen, in denen auf Grund der alten Ornamentstiche und eines schrankenlosen Naturalismus die pariser Musterzeichner glänzten, die vielerlei Versuche wackerer Kunstgewerbler in allen jeweils modischen Stilarten, auch in den so oft mißverstandenen Bahnen der japanischen Kunst. Von den Malern, Bildhauern und Architekten, die am Beginn unseres Aufstiegs nach 1870 sich voll warmen Eifers der jungen Handwerkskunst annahmen, haben zumal einige führende münchner Meister in Zeitschriften und Werken manche launige Anregung mit sicherer Hand vorgetragen. Allein die Mehrzahl der oft aufwändig gedruckten Vorlagen hat in Deutschland wie in den übrigen Ländern nur ihrer Zeit gedient und nur für ihre Zeit Wert gehabt. Unabhängige, aus der Künstlerseele quellende Anstöße muß man weniger in den berufsgängigen Vorbilderwerken suchen als in den gelegentlichen Spielen ornamentaler Anlage und Laune, denen hier und da eigenwillige Kräfte sich hingegeben haben, in der Buchkunst, in den Festkarten, in der Gebrauchsgraphik. Adolph Menzel, Max Klinger und ihresgleichen sind für dieses Jahrhundert die Ornamentschöpfer. Aber was sie uns geschenkt haben, fügt sich nicht mehr in den Rahmen dieses Buches und seine Aufgabe, die Ornamentkünstler zu schildern, soweit sie in Vorlagen für das Kunsthandwerk dem selbständigen Formwillen ihrer Gegenwart Ausdruck verliehen haben.

Abb. 223 Max Klinger 2:12

NACHWEISE

WESEN UND GELTUNG DES ORNAMENTSTICHS. — 1 O. Reynard, Catalogue d'ornements dessinés et gravés, Paris 1846. — 2 Illustr. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1871; Nachträge 1889, 1918. — 3 Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, 1894. — 4 D. Guilmard, Les maîtres ornemanistes, Paris 1880. — 5 O. Reynard, Ornements des anciens maîtres du XVe au XVIIIe siècle, 2. Ausgabe, 2 Bde., Paris. Hippolyte Destailleur, Recueil d'estampes relatives à l'ornementation, 2 Bde , Paris 1863—71. E. Baldus, Recueil d'ornements d'après les maîtres, Paris 1866. J. E. Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie auf dem Gebiete des Kunstdrucks, 3 Bde., 1877—78. Georg Hirth, Der Formenschatz der Renaissance, 1877—78. Der Formenschatz, 1879 ff. Für Schmuck: Oeuvres de bijouterie et de joaillerie des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Guérinet, um 1914.

DER GOLDSCHMIEDSSTICH DER SPÄTGOTIK. — 1 Für den deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts sind grundlegend die Arbeiten von Max Lehrs, besonders: Geschichte und Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Wien 1908 ff. Vgl. Erwin Rosenthal, Verzeichnis der Schriften von Max Lehrs, 1915. Ich verdanke Geheimrat Lehrs viele freundschaftliche Hilfe durch Hinweise und Bilder. Vgl. auch Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister ES, 1909. — 2 Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1881 u. 1882. — 3 Lehrs in Zeitschrift für christliche Kunst 1893. — 4 Wilhelm von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, 1918. — 5 Lehrs a. a. O. Bd. 2. — 6 Lehrs, Martin Schongauer, 1914. Hans Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher, 1907. — 7 Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinets, 1893. — 8 Max Geisberg, Der Meister der berliner Passion und Israhel van Meckenem, 1903. Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, 1905. — 9 Lehrs, Der Meister W (mit der Hausmarke), 1895.

ITALIEN IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT. — 1 Paul Kristeller, Florentinische Zierstücke in Kupferstich, 1909. — 2 Kristeller im Jahrb. d. preuß. Kunstslgen. 1894. — 3 Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten, 1911. A. M. Hind u. Colvin, Catalogue of early italian engravings in the British Museum, 1910. — 4 Albert

Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance, 1907. — **5** Abb. Kristeller, Mantegna, Fig. 118 u. 160. — **6** Kristeller in Rassegna d'arte I, 161. — **7** Galichon in Gazette des beaux-arts 1870. — **8** Hind in Burlington Magazine 1907. — **9** v. Seidlitz im Jahrbuch der preuß. Kunstslgn. 1887. — **10** Ozzola, Gli editori di stampe, im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 33. — **11** Schmarsow im Jahrbuch der preuß. Kunstslgn. 1881. — **12** Alte Aufnahmen: Smugliewicz, Vestigia delle Terme di Tito, Rom um 1780. Fritz Weege, Das Goldene Haus des Nero, 1913. — **13** Thieme-Becker, Künstlerlexikon. — **14** Paul Kristeller, Der Meister von 1515, Berlin 1916. — **15** A. G. Meyer, Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen (I. Renaissance-Herme), 1894. — **16** Bodo Ebhardt, Die 10 Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber, Berlin um 1918. — **17** Otto Stein, Die Architekturtheoretiker der italienischen Renaissance, 1914. — **18** Hans Willich, Vignola, 1906.

DIE DEUTSCHE FRÜHRENAISSANCE. — **1** Für alles Folgende grundlegend: Alfred Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, 1888. Vgl. Albert Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance, 1907. — **2** Campbell Dodgson, Catalogue of early woodcuts in the British Museum, London 1903. — **3** Christian Scherer, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer, 1902. Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 3. Aufl. 1919. — **4** Lichtwark a. a. O. S. 154. — **5** Eduard Eyssen, Daniel Hopfer, Dissertation Heidelberg 1904. — **6** Haupt im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlgn. 1905 versucht, als Hopfers Anreger Peter Flettner zu erweisen. — **7** Hans W. Singer, Die Kleinmeister, 1904. — **8** Emil Waldmann, Die nürnberger Kleinmeister, 1911. — **9** Gustav Pauli, H. S. Beham, 1901; Nachträge, 1911. — **10** Lehrs im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlgn. 1908. — **11** Gustav Pauli, Barthel Beham, 1911. — **12** Max J. Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft 1897. Vgl. Heinrich Röttinger, Die Holzschnitte des Georg Pencz, 1914. — **13** Heinrich Aldegrever, Ornamente, herausgegeben von J. B. Obernetter in München, 1876. Max Geisberg, Die münsterschen Wiedertäufer und Aldegrever, 1907. — **14** Rose Kahn, Die Graphik des Lucas van Leyden, 1918. — **15** Nagler, Monogrammisten, II, 3116. — **16** Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, 1891. Hermann Voss, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, 1910. Hans Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, 1908. — **17** Nachb. Hans Brosamer's Kunstbüchlein, 2. Aufl., Berlin 1882. — **18** Jacob Reimers, Peter Flötner, 1890. Konrad Lange, Peter Flötner, 1897. Albrecht Haupt, Peter Flettner, 1904. Heinrich Röttinger, Peter Flettners Holzschnitte, 1916. O. v. Falke, Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei, im Jahrbuch der preuß. Kunstslgn. 1916. — **19** Abdrücke im Oesterr. Museum für Kunst u. Industrie, Wien, im Kupferstichkabinet Berlin, im British Museum. Vgl. Campbell Dodgson, Catalogue of early woodcuts in the British Museum, I, 542; Katalog der Ornamentstichslg. des Oesterr. Museums, Erwerbungen seit 1889, Wien 1919. — **20** Über die deutschen Theoretiker: Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 3. Aufl. bearbeitet von A. Haupt, 1914. Das im Folgenden genannte Buch von Erhart Schön enthält mehrere Blätter „Schildaustailung" und ist nachgeb. Frankfurt, Baer, 1920. — **21** Heinrich Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und Vitruvius Teutsch von Walther Rivius, 1914. — **22** Ernst von May, Hans Blum, Straßburg 1910. — **24** Heinrich Röttinger, Peter Flettners Holzschnitte, 1916.

ROLLWERK UND MAURESKE IN FRANKREICH. — **1** Grundlegend für die Motive auch hier: Alfred Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, 1888, — **2** Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und

17. Jahrhunderts, 1906. — **3** L. Dimier, Le Primatice, Paris 1900. — **4** F. Herbet, Les graveurs de l'école de Fontainebleau, I—V, Fontainebleau 1896—1902. — **5** Réimpression avec introduction par G. Migeon, Paris 1908. Ein Abdruck des Originals im Kupferstichkabinet Dresden. — **6** Einige dieser Metallschnitte nachgestochen bei O. Reynard, Ornements des anciens maîtres, 2. Aufl., pl. 174, 175. — **7** Diesen Titel führt an Mrs. Bury Palliser, History of lace, 4. Aufl. 1902. — **8** Grundlegend: H. de Geymüller, Les Ducerceau, Paris 1887. Nachb. Oeuvres de J. A. Ducerceau, ed. Baldus, Paris um 1875. — **9** Nachb. Paris 1868. — **10** W. H. Ward, French châteaux and gardens in the XVIth century, drawings of J. A. Ducerceau, London 1909. — **11** Nachb. verschiedener Folgen herausgegeben von Baldus, Berlin 1880. — **12** Emile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Paris 1897, II, 131. — **13** Prost in Gazette des beaux-arts 1892. — **14** Louis Jouve, Pierre Woeiriot, Paris 1892. — **15** Vgl. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon; Herbet a. a. O. III, 34. — **16** Nachb. René Boyvin, Le livre de bijouterie, repr. Amand-Durand, notice par G. Duplessis, 1876. — **17** Herbet a. a. O. I, 8. — **18** Thieme-Becker. — **19** Einige abgeb. Reynard a. a. O. pl. 78, 87. — **20** J. H. von Hefner-Alteneck, Originalzeichnungen deutscher Meister zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich, 1889. — **21** Nachb. mit Notice von H. Destailleur, Paris 1874. — **22** Herausgegeben von A. de Montaiglon, Paris 1860, — **23** Marius Vachon, Philibert de l'Orme, Paris 1887. Heinrich von Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898. — **24** Thieme-Becker.

DER FLÄMISCHE ROLLWERKSTIL. — **1** Für den ganzen Abschnitt: Robert Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration, 1913. — **2** Hedicke, Seite 295, Tafel 50. — **3** Abb. Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie, Tafel 126—130. — **4** Hedicke Seite 148. Nachb. seiner Folgen seit 1870 in Brüssel durch G. A. van Trigt. — **5** Ein Exemplar in den Uffizien; 12 Bl. früher in der Sammlung Foulc, jetzt im Kunstgewerbe-Museum Berlin; vgl. Hedicke Seite 305. — **6** Nachb. Balthasar Sylvius, 4 suites d'ornements, Haag 1893. — **7** Thieme-Becker. — **8** Nachb. Johannes Collaert, Entwürfe zu Schmuckgegenständen, Karlsruhe 1883. — **9** Thieme-Becker, III, 209. — **10** J. Philip van der Kellen, Michel Le Blon, Recueil d'ornements, Haag 1900.

DEUTSCHES ROLL- UND SCHWEIFWERK. — **1** Auch hier hat Lichtwark a. a. O. die Wege gewiesen. Vgl. auch Max Deri, Das Rollwerk, 1906. — **2** Karl Schwarz, Augustin Hirschvogel, 1917. Abb. Carl Friedrich, A. Hirsvogel als Töpfer, 1885. — **3** Heinrich Röttinger, Peter Flettners Holzschnitte, 1916. — **4** Aus der Sammlung Davidson 1920 an das Kupferstichkabinet Berlin übergegangen; hier erstmalig abgebildet dank freundlicher Erlaubnis des Herrn Geheimrats Max J. Friedländer. — **5** Bei Reimers, Peter Flötner, ist Fig. 28 nicht Vorlage, sondern Nachbild von Fig. 29. — **6** R. Bergau, Wentzel Jamitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold, 1879. Nachzutragen ist im Folgenden: es giebt eine zweite, sehr ähnliche Radierung des Meisters; beide abgeb. in Marc Rosenberg, Jamnitzer, 1920. — **7** Abb. Lichtwark a. a. O. Fig. 2. — **8** Eine Arbeit über die Ornamentstiche des Virgil Solis ist von Dr. Kurt Biebrach in Berlin zu erwarten. — **9** Heinrich Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und zu Vitruvius Teutsch des W. Rivius, 1914, Seite 43. — **10** Zeichnungen zu dieser Folge in der Bibliothek zu Wolffenbüttel. — **11** von Schönherr in Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung IX, 2, S. 296. — **12** Andresen, Der deutsche Peintregraveur I, 1. — **13** Abb. Bergau a. a. O. unter A 15 u. 16; letzteres Blatt trägt die Nummer 30. — **14** Nagler, Mon. III, 1089 will 15 Bl. der Gefäßfolge kennen. — **15** Nagler, Mon. II, 2993. — **16** Bösch, Erasmus Kamyn oder Erasmus Kosler, in Mitteilungen des Ger-

manischen Museums 1895. — **17** Passavant IV, 189. — **18** August Winkler im Jahrbuch der preuß. Kunstslgn. 1892. — **19** Andresen V, 1. — **20** Braun im Archiv für Plaketten- und Medaillenkunst 1919, Heft 1. Nachb.: Gefäße der deutschen Renaissance, hrsg. k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1876. Die im nächsten Absatz genannte Folge eines Unbekannten ist z. T. nachgebildet in: Gefäße der deutschen Renaissance, hrsg. vom Bayerischen Gewerbe-Museum in Nürnberg, Nürnberg 1878. — **21** Thieme-Becker; vgl. Edmund Braun, Plaketten von Paul Flindt, Halle 1914. — **22** Th. Hampe in Thieme-Becker. — **23** Pass. IV, 224. — **24** Andresen II, 281. Nachb. Entwürfe für Goldschmiede von Johann Sibmacher, Nürnberg 1879. — **25** Thieme-Becker. — **26** Thieme-Becker.

PHANTASTEREIEN UND KNORPELWESEN DER DEUTSCHEN SPÄT-RENAISSANCE. — **1** Karl Ohnesorge, Wendel Dietterlin, 1893. Andresen II, 244. Nachb. Liège et Paris 1862. Vgl. Thieme-Becker. — **2** Andresen III, 285. — **3** Andresen III, 276. — **4** Andresen III, 292; dazu noch ein Heft Truhen von Guckeisen. — **5** Andresen III, 289. — **6** Andresen IV, 242.

DIE MODELBÜCHER. — **1** Veraltet, aber zuverlässig: G. d'Adda, Essai bibliographique sur les anciens modèles, in Gazette des beaux-arts Bd. 16, 17, 1863—64. Unkritisch: Mrs. Bury Palliser, History of lace, 4. Aufl., London 1902. Ebenso die Bibliographie in: E. Bocher, Le filet brodé, Paris 1911. — **2** Kumsch, Das älteste aller bekannten Modelbücher, in: Kunst und Kunsthandwerk VI, Wien 1903. — **3** Wie das erste, mit gotischen Minuskeln als Bogenzeichen. Beide Bücher, unscheidbar vermischt, nachgeb. in: Peter Quentel, Musterbuch für Ornamente und Stickmuster, Leipzig 1882. — **4** Lichtwark, Das Modelbuch des Peter Quentel, in: Studien zur Kunstgeschichte, eine Festgabe für Anton Springer, 1885. — **5** Nachb. in: Livres à dentelles reprod. par Amand-Durand sous la direction de Emmanuel Bocher, Paris 1882. — **6** Hampe, Der augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger, in: Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1909; auch als Sonderdruck erschienen. — **7** Heinrich Steyner, Ein new Modelbuch, Neudruck, Leipzig 1899. — **8** Heft IV in: H. Cocheris, Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle, Paris 1872. — **9** Cocheris Heft III. — **10** H. Grotefend, Christian Egenolff, 1881. — **11** Christian Egenolff, Modelbuch, neu aufgelegt, Dresden 1880. — **12** Pauli, H. S. Beham, Nr. 1222. — **13** Nachbildungen: Wien 1866, Berlin 1874. — **14** Nachb. Andreas Bretschneider's Neues Modelbuch 1619, neu herausgegeben, Berlin 1898. — **15** Hippolyte Cocheris, Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle, Paris 1872. — **16** Nachb. Venedig, Ongania, 1878. — **17** Nachb. Ongania 1879. — **18** Nachb. Ongania 1878 u. 1880. — **19** Nachb. Ongania 1879. — **20** Mehreres nachgeb. in: Original-Stickmuster der Renaissance, Wien 1874. Ähnlich ist das Buch: I frutti, 1564. — **21** Nachb. in: Livres à dentelles repr. Amand-Durand sous la direction de Emmanuel Bocher, Paris 1883 ff. — **22** Vgl. besonders das schöne Werk: Elisa Ricci, Antiche trine italiane, 3 Bde., Bergamo 1908, 1911. Marie Schuette, Alte Spitzen, Berlin 1914. — **23** Nachb. Ongania 1879. — **24** Nachb. Ongania 1878. — **25** Nachb. London, Quaritch, 1884. — **26** Einiges in: Original-Stickmuster der Renaissance, Wien 1874. — **27** Nachb. Berlin, Wasmuth, 1883. — **28** Nachb. Venezianische Musterblätter, Wien 1879. — **29** Abb. in: Moriz Dreger, Entwicklungsgeschichte der Spitze, 2. Aufl. 1910. — **30** Nachb. Wasmuth 1891. — **31** Nachb. Wasmuth 1891. — **32** Nachb. Ongania 1891. — **33** Nachb. Lucretia Romana, Ornamento nobile, Ongania 1876. — **34** Nachb. Quaritch 1884. — **35** Nachb. Ongania 1879. — **36** Nachb. Wasmuth 1891 und Ongania 1891. — **37** Nachb. Wasmuth 1891. — **38** Nachb. Wien 1876. — **39** Nachb. Ongania 1877.

DAS ITALIENISCHE BAROCK. **1** Hermann Nasse, Stefano della Bella, 1913. — **2** Vgl. Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, 1887; A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, 1916. — **3** Hans Tietze im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses, Bd. 26, 1906. — **4** Thieme-Becker. — **5** Nachb. G. G. Bibiena, Theaterdekorationen, Innenarchitektur und Perspektiven, Berlin 1888.

DAS BAROCK IN DEN NIEDERLANDEN. — **1** Nachb. Brüssel 1869 durch G. A. van Trigt. — **2** Vgl. Carl Neumann, Rembrandt, 2 Aufl., 1905, Seite 673. — **3** Nachb. Adam van Vianen, Modelles artificiels, Haag 1892.

DAS ZEITALTER LUDWIGS XIV. — **1** Hippolyte Destailleur, Notices sur quelques artistes français, Paris 1863. Vgl. Friedrich Back, Die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII bis zum Stil Louis XV, Sonderdruck aus: Bayerische Gewerbezeitung, Leipzig 1897. Über die Architekten siehe H. von Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898; A. E. Brinckmann, Die Baukunst im 17. u. 18. Jahrhundert in den romanischen Ländern, 1916. — **2** Thieme-Becker. — **3** Kurt Cassirer, Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650 bis 1780, Dissertation, Berlin 1909. — **4** A. Bérard, Catalogue des estampes de Jean Marot, Paris 1864. — **5** A. Genevay, Charles Lebrun, Paris 1886. Henry Jouin, Charles Lebrun, Paris 1889. — **6** Nachb. Jean Lepautre, Ornamentale Entwürfe, Berlin 1883. — **7** Robert-Dumesnil III, 182. — **8** Zwei Folgen nachgeb. Ornemens d'orfèvrerie, London, Quaritch, 1888. — **9** Robert-Dumesnil III, 229. Nachb. J. B. Monnoyer, Livre de fleurs, corbeilles, vases et guirlandes, Liège u. Paris 1881. — **10** Livre de fleurs nebst 3 weitern Blättern, nachgeb. London, Quaritch, 1888. — **11** Nachb. in Oeuvres de bijouterié et joaillerie des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris um 1910. — **12** Nachb. unter dem Namen des Verlegers Moncornet, London, Quaritch 1888. — **13** Nachb. Quaritch 1888. — **14** Nachb. Quaritch 1888. — **15** Nachb. London, Batsford, 1896. — **16** Valabrègue in Revue des arts décoratifs Bd. 6. Vgl. Meyer, Künstler-Lexikon, Bd. 3, 1885. Nachb. 100 planches de l'œuvre de Bérain, Paris 1887; Bérain, Decorations-Motive, Berlin 1889. — **17** Ornemens peints dans les appartements des Tuileries, Nachb. Quaritch 1888. — **18** A. Bérard, Catalogue de l'œuvre de Daniel Marot, Brüssel 1865. Nachb. Das Ornamentwerk des Daniel Marot, Berlin 1892.

DAS DEUTSCHE BAROCK. **1** Hajdecki in Berichte und Mitteilungen des Alterstums-Vereins zu Wien Bd. 40, 1907. — **2** Nachb. Berlin 1885. — **3** Nachb. J. J. Schübler, Intérieurs und Mobiliar des XVIII. Jahrhunderts, Wien 1885. — **4** Albert Ilg, Die Fischer von Erlach, Bd. 1, Wien 1895. — **5** Habicht über die deutschen Architekturtheoretiker in Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen 1916 ff. Wackernagel, Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, in: Handbuch der Kunstwissenschaft (im Erscheinen). Vgl. auch Gurlitt, Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland, 1889.

DAS ROKOKO IN FRANKREICH. **1** Auch für diesen Abschnitt: Hippolyte Destailleur, Notices sur quelques artistes français, Paris 1863. Peter Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen, 1894. Richard Sedlmaier, Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich, 1917. Richard Graul, Das 18. Jahrhundert, Dekoration und Mobiliar, 1905. August Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897. Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils, Bd. 2, 1888. A. E. Brinckmann a. a. O. François Courboin, L'estampe française, graveurs et marchands, Paris 1914. —

2 Lagrange in Gazette des beaux-arts 1869 I. — 3 Nachb. Recueil des oeuvres de Gille Marie Oppenord, Paris u. Frankfurt a. M. 1888. — 4 Nachb. Recueil des oeuvres de Juste Aurelle Meissonnier, Paris u. Frankfurt a. M. 1888. — 5 Vgl. A. de Champeaux, Histoire de la peinture décorative, Paris 1890. — 6 Antony Valabrègue, Claude Gillot, Paris 1883. — 7 Edmond de Goncourt, Catalogue de l'oeuvre d'Antoine Watteau, Paris 1875. — 8 Nachb. Antoine Watteau, Gemälde und Zeichnungen, Lichtdrucke von Albert Frisch, Berlin seit 1887. — 9 Thieme-Becker. — 10 Richard Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa, 1906. Henri Cordier, La Chine en France au XVIIIe siècle, Paris 1910. — 11 Emile Biais, Les Pineau, Paris 1892. Léon Deshairs, Dessins originaux des maîtres décorateurs: Nicolas et Dominique Pineau, Paris 1911. Nachb. Recueil des oeuvres de Nicolas Pineau, Paris 1888. — 12 Nachb. Paris 1888. — 13 Nachb. mit Vorwort von A. de Champeaux, Paris um 1890. — 14 Nachb. Huquier, Entwürfe für Schmiede-Eisen, Berlin 1889. — 15 Nachb. Paris, A. Lévy. — 16 Nachb. Kunstschmiedearbeiten im Style des Rococo von François de Cuvilliès, Berlin 1888. — 17 Nachb. in: Albert de Korsak, Les grands architectes français, Dourdan 1884. Vgl. Kurt Cassirer a. a. O. — 18 Literatur in Thieme-Becker, besonders die Arbeiten von K. Trautmann und E. Renard. Nachb. Cuvilliès, Rokoko, Berlin 1888. — 19 Renard in Monatsschrift des Historischen Vereins in Oberbayern, 1897.

DEUTSCHES ROKOKO. 1 Notizen bei P. v. Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Augsb. 1779, Nachtr. 1788. — 2 Nachb. J. E. Nilson, Figürliche und ornamentale Dekorationsmotive, Berlin 1887. — 3 Nachb. Fr. X. Habermann, Rococo, Berlin 1887; Fr. X. Habermann, Auswahl ornamentaler Motive, Leipzig 1887; Fr. X. Habermann, Rococo-Möbel, Leipzig 1887. — 4 Ferdinand Ludwig Hopffer, Verzeichniß sämmtlicher Titelkupfer und Vignetten-Abdrücke von Johann Wilhelm Meil, Berlin 1809.

VOM BAROCK ZUM KLASSIZISMUS IN ENGLAND. 1 Reginald Blomfield, A history of renaissance architecture in England 1500—1800, London 1897. John Belcher und M. E. Macartney, Later renaissance architecture in England, London 1891. A. E. Richardson, Monumental classie architecture in Great Britain and Ireland during the 18th and 19th centuries, London 1914. Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England, 1888. Wackernagel, Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Berlin (im Erscheinen). Muthesius, Das englische Haus, 1904. Max von Boehn, England im 18. Jahrhundert, 1920. — 2 Nachb. London 1912. — 3 Nachb. London 1898. — 4 English houses and gardens reproduced by engravings from Kip and others, notes by Mervyn Macartney, London 1908. — 5 Nachb. The architecture, decoration and furniture of Robert and James Adam, London 1880; The decorative work of R. & J. Adam, London, Batsford, 1901. Vgl. Percy Fitzgerald, Robert Adam, London 1904. — 6 Reginald Blomfield, The formal garden in England, London 1892. Alicia Amherst, A history of gardening in England, London 1895. Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1914. Büchernachweise in Garden and Forest, vol. III, Nr. 107, New York 1890. — 7 Vgl. Nachweis 4. — 8 John A. Heaton, Furniture and decoration of the 18th century, 2 Bde., London 1889—92. K. W. Clouston, The Chippendale period of english furniture, London 1897. Constance Simon, English furniture designers of the eighteenth century, London 1907. — 9 Anderson Smith, According to Cocker, the progress of penmanship, London 1887. Edward F. Strange, The writing books of the sixteenth century, in: Transactions of the Bibliographical

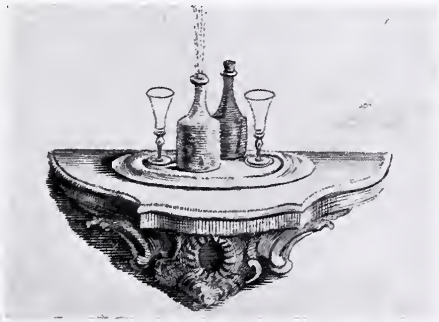
Society III, 1895. — **10** Nachb. der 3. Ausgabe: Chippendale, Vorbilder für Kunst- und Möbeltischler, Berlin 1890; desgl. London, Batsford. — **11** Nachb. London, Batsford. — **12** W. A. Young, Old english pattern books of the metal trades, a descriptive catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum, London 1913.

DIE RÜCKKEHR ZUR ANTIKE IN ITALIEN. — **1** Grundlegend: Albert Giesecke, Giov. Batt. Piranesi, (Meister der Graphik VI), 1911. Nachb. Ausgewählte Werke von J. B. Piranesi, hrsg. von Paul Lange, 4 Bde., Wien 1885 ff. — **2** Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. 1898. — **3** Arthur Kauffmann, Giocondo Albertolli, der Ornamentiker des italienischen Klassizismus, 1911. — **4** Thieme-Becker.

DER STIL LUDWIGS XVI. — **1** Nachbildungen: Auguste Schoy, L'art architectural, décoratif, industriel et somptuaire de l'époque Louis XVI, Lüttich u. Leipzig 1868. Josef Folnesics, Das Kunstgewerbe in der Louis-Seize- und Empirezeit, in: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, herausg. von Georg Lehnert, Bd. 2. Seymour de Ricci, Der Stil Louis XVI, Mobiliar- und Raumkunst, Stuttgart 1913. Vgl. auch den Nachweis 1 unseres Abschnitts: Das Rokoko in Frankreich. — **2** Nachb. Paris, Guérinet, o. J.; auch in: Albert de Korsak, Les grands architectes français, Dourdan 1884. — **3** Nachb. Recueil des œuvres, Paris 1888. — **4** Thieme-Becker. — **5** Henri Clouzot, Pierre Ranson, Paris, Henri Laurens. o. J. — **6** Roger Portalis, Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle, Paris 1877, 2 Bde. — **7** Thieme-Becker. — **8** Victor Advielle, Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, Paris 1896. — **9** C. Gabillot, Les Huët, Paris 1892. — **10** Zeichnungen Huets abgeb. bei Clouzot, Le métier de la soie en France, Paris 1914. — **11** Nachb. Paris, Calavas, um 1883. — **12** Nachb. François Boucher fils, Décorations intérieures, Paris 1904. — **13** Nachb. Maria et Babel, Dessins de joaillerie et de bijouterie, Paris, Rouveyre, um 1888. Andere Nachbildungen von Schmuck in: Oeuvres de bijouterie et de joaillerie des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Guérinet, um 1910.

DER ZOPFSTIL IN DEUTSCHLAND. — **1** Hermann Schmitz, Berliner Baumeister am Ende des 18. Jahrhunderts, 1914. — **2** Nachb. E. Kumsch, Decorationsmalereien aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, Dresden 1908; derselbe, Möbel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, Dresden 1908. — **3** Vgl. Marie Louise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1914, Bd. 2.

DER EMPIRE-STIL. **1** Grundlegend: François Benoit, L'art français sous la révolution et l'empire, Paris 1897. Paul Lafond, L'art décoratif et le mobilier sous la république et l'empire, Paris 1900. — **2** Josef Folnesies a. a. O.



KÜNSTLER UND VERFASSER

Die Zahlen geben die Seiten an

Ackermann 316
Adam, Robert 301, 295, 313
Adam, William 301
Agnelli 164
Agostino Venez.. 27 ff., 33
Alberti, Leo B. 31, 293, 328
Alberti, Cherubino . . 181
Albertolli 330
Albino 169
Aldegrever 46
Alessi 153
Altdorfer 51
Anckermann 241
Androuet, Jacques . . 65
Androuet, Paul 213
Angelis, de 172
Antolini 330
Antonini 328
Arnoldt 125
Audibert 172
Babel 253, 353
Babin 267
Bachelier 342
Bacqueville 219
Bang 121
Barbet 196
Barozzi 37
Barrière 172
Bartoli 319
Bartolozzi 313
Battini 89
Baudouin 265
Baumann, David . . . 229
Baumann, Joseph . . . 288
Baumgartner, J. J. 233, 235
Baumgartner, Joh. Wolfg. 283
Baur 287
Beauvais 347
Beauvallet 365
Bedeschini 165
Beer 224
Beham, Barthel 45
Beham, H. S. . . . 43, 143
Bella 165, 172, 183
Bentham 297
Bérain, Claude 217
Bérain, Jean 216
Bergmüller 279
Berrettini 179
Berthault 342
Bertotti 328
Bertuch 357
Betin 197
Beunat 365
Beyer 360
Bibiena 181
Bichel 227
Bickham 308
Biller, Albrecht 227
Biller, Joh. Jac. 227
Bindoni 153
Birckenfeld 288
Birckenhultz 123
Blaeu 177
Blasset 196
Blondel, François . . . 203
Blondel, Jacques-Fr. 271, 273, 354
Blondel, Marie Michelle 259
Blum 58
Bömmel, van 227
Boffrand 271
Boillot 69
Bolten, van 196
Bonanni 172
Bonthomme 353
Borboni 164
Borde 291
Boromino 171
Bos 83, 33
Bosse 196, 202
Bossi 329
Bouchardon 259
Boucher, Fr. . . . 251, 259
Boucher, Jean Fr. 340, 349
Boulle 221
Bourdon 215
Bourguet 215

Boutemie 199
Bowles 297
Boyceau 197
Boyvin 71
Bramante 24
Brebiette 213
Brecht, van 224
Brenna 327
Breslau 353
Bretschneider 147
Brettingham 300
Brin, van 100
Briseux 271
Brisville 217
Broebes 239
Brosamer 53
Brunetti 167, 309
Bruyn, de 99
Bry, de 123
Buffagnotti . . 181, 165, 182
Bull, de 126
Bullant 81
Burgkmair 40
Burnacini 185
Bury 365
Buti 327
Caffieri 212
Caldara 31
Calepino 153
Callot 183
Cameron 297
Cammermayer 137
Campbell 299
Campen, van 192
Canale 175
Caravaggio, Polid. da 31
Carême 365
Carlevariis 175
Carmontelle 354
Carracci 179
Carteron 197
Carwitham 307
Castell 295
Castellamonte 172
Castello 163
Cauvet 339
Chambers 294, 299, 300, 305
Charmeton 211, 213
Charpentier 259
Chiaramonti 185
Chiaveri 167
Chippendale 309
Choffard 342
Choiseul-Gouffier . . . 362
Chopard 263
Christollien 197
Ciampoli 169
Cipriani 313
Clérisseau 361
Cleyn 223
Cochin, Nicolas 215
Cochin, Charles Nic. 333
Cock 37, 95
Cocker 308
Coecke 83, 95
Colines, de 79
Collaert 97, 98
Collan 215
Collot 196
Colonna 25, 79
Contant d'Ivry 354
Cornille 263
Coronelli 175
Cortona, P. da 179
Costa 175
Costanctino 198
Cotelle 212, 213
Cottart 205
Cotte, de 207
Cousin 81, 151
Crusius 287
Cruycen, van den . . . 353
Custodis 133
Cuvilliés 274
Dahlberg 242
Danieli 158
Danreiter 242
Darly 315
Daubigny 216
Davesne 217
Daviler 221
Dawkins 295
Decker, P. (England) . 307
Decker, Paul 229
De la Cour 309
Delafosse 335
Delaune 73
De l'Orme 79
Demortain 207
Dente 27
Desboeufs 353
Desgodetz 201
Desmarets 216
Desprez 354
Desrais 342
Diesel 242
Dietterlin 129
Dietterlin d. jüngere . 133
Dinglinger 307
Dodsworth 297
Drentwett 227
Drusse 126
Ducerceau, Jacques . . 65
Ducerceau, Paul 213
Dudgdale 297
Dürer 39
Duflos 353
Dugourc 339
Dumont, Gabr. M. . 354
Dumont, Jacques . . . 259
Durant 215
Ebelmann 130
Echter 225
Eck 130
Eeckhout, yan den . . 191
Egenolff 143
Eisen 259, 342
Eisler, Casp. Gottl. . . 287
Erasmus 137
Errard 201, 208
Eysler, Joh. Leonh. . . 233
Fäsch 241
Falbe 357
Falconetto 34
Falda 173
Fanelli 195
Fanti, Sig. de, ... 37
Farinati 181
Fay 340
Feichtmayer 289
Feinlin 137
Félibien 207
Ferrerio 173
Finé 63

Firens 195, 196
Fischer v. Erlach, J. B. 241
Fischer v. Erlach, Jos. Em. 239
Flach 307
Flettner 55, 59, 105
Flindt 119, 133
Flötner 55, 59, 103
Floris, Cornelis 85
Floris, Jacob 89
Foillet 155
Fontaine 363
Fontana 172
Fontanieu 347
Fordrin 267
Forty 347, 350
Fossati, Carlo 328
Fossati, Giorgio 167
Fragonard, Enn. . . . 364
Fragonard, Honoré . 361
Fraisse 255
Francini 163, 195
Franco 158
Francquart 187
Frangk 58
Fréart 201
Frisoni 241
Fülck 242
Fürst 224
Fugger 58
Furttenbach 241
Galestruzzi 31
Galimard 354
Gallacini 328
Garovi 167
Garret 303
Garsault 265
Gaspari 327
Gastel 139
Gautier 217
Gedde 291
Geeraerts 99
Gelys 100
Gentzsch 121
Gerbier 291
Germain 265
Giancarli 164
Giardini 169
Gibbs 301, 300, 307
Gillot 247, 265
Gioffredo 171
Giov. Ant. da Brescia 24
Girard 257
Göz 279
Goldmann 241
Goujon 79
Gourmont 65
Gran 239
Grapheus 83
Gribelin 215
Grohmann 360
Grondoni 169
Grundler 126
Grundt 242
Guarini 172
Guckeisen 130
Guêpière, de la 354
Guérard 221
Guerneri 173, 241
Guertière, de la 207
Guien 215
Gutwein 235
Haas 130
Habermann . . . 283, 355
Hätzl 242
Hagenauer 357
Halfpenny . 293, 299, 305
Halueren 121
Hamel, Alart du . . . 19
Hanias 224
Harrison 291
Hasté 217
Hauer, Johann 357
Hauer, Paul 224
Heckenauer 226
Heel 224
Heemskerk 37
Heiglen 233
Heiligenthal 365
Heince 213
Helm 224
Heppelwhite 317
Herbst 229, 307
Heré 270
Hermann 121
Hertel, G. L. 285
Hill 305
Hirschfeld 359
Hirschvogel 103
Hirtz 119
Höroldt 287
Hoffmann 157
Hogenberg 183
Holbein 40, 103
Holzer 281
Hooghe, de 193
Hope 318, 367
Hopfer 41
Hoppenhaupt 285
Horn 137
Hornick 115
Horst, van der 193
Huet, Christophe . . . 253
Huet, Jean-Bapt. . . . 343
Hulsen, van 126
Huquier 253, 244, 259, 267
Hurtu 197
Huys 89
Ince 311
Indau 225
Israhel v. Meckenem . 17
Ixnard 354
Jacquard 76, 77
Jacques 341
Jamnitzer, Chr. 133
Jamnitzer, Wenzel . . 107
Janel 350
Janssen 100
Jobin 143
Johnson 311
Jombert, Claude . . . 270
Jones, Inigo . . . 293, 307
Jones, William 307
Jousse 77
June 313
Juvarra 167
Kamyn 115
Kasemann 132
Keller 137
Kellerdaler 119
Kent 307
Keyzer, de 191
Kilian 133, 195
Kip 299, 305

Klauber 283
Kleiner 239
Kleinhardt 287
Klinger 370
Knyff 299, 305
Krafft 354
Krammer 131
Kraus 224
Kurtz 227
Labacco 34
Laborde 354
Ladenspelder 49
Laechlin 120
Lafage 213
Lainé 263
Lajoue 252
Lalonde 337
La Mésangère 366
Lamour 267
Langley . . . 293, 297, 305
Lasinio 328, 163
Laugier 353
Laurentiani 169
Laurus 319
Lavallée, Jos. 362
Lavallée-Poussin . . . 341
Lazzarinus 198
Le Blon, Michel . . . 100
Leblond, Jean 221
Lebrun 208
Le Canu 354
Leclerc, Séb. . . . 207, 221
Lefébure 199, 215
Lefranc 365
Légaré, Gédéon 198
Légaré, Gilles 215
Le Hollandois 216
Le Juge 215
Le Lorrain 347
Le Mersier 198
Lemoyne 212, 213
Le Muet 205
Leo, F. A. 357
Leonardi 173
Leonardo da Vinci . . 24
Lepautre, Anth. 205
Lepautre, Jean . 209, 217
Lepautre, Pierre . . . 205
Le Rouge 354
Leth, de 163
Le Roy 361
Liard 263
Lock 309
Loggan 297
Loir, Alexis . . . 212, 213
Loir, Nicolas 211
Londerseel 120
Loreck 229
Lorris 196
Louis 354
Lucas van Leyden . . 49
Lucotte 350
Lüning 121
Lutma 191
Maggi 173
Maglioli 181
Major 296
Malton 303
Mansart 207
Mantegna 25, 177
Manwaring 311
Marcanton 25, 33
Marcou 216
Maria 353
Marieschi 177
Mariette, Jean 221
Marillier 342
Marot, Daniel . . 221, 192
Marot, Jean . . . 203, 217
Martini 172
Mason 305
Masson 221
Matsys 85
Mauclerc 79
Mavelot 216
Mayer 129
Mayhew 311
Mazocchi 34
Meckenem 17
Meil 285, 356
Meissonnier 246
Meister von 1515 . . . 33
— von 1551 111
— des Hausbuchs . . 15
— d. berl. Passion . . 17
— d. nürnb. Passion . 13
Meister m. d. Pferdeköpfen 49
— der Spielkarten . . 13
— A B 120
— A C 51
— A C P 69
— A L 58
— A P 120
— b g 19
— C G 49
— C K 143
— C L 169
— D. M. T. 169
— E K 113
— E S 13
— E V G 97
— G A 33
— G G 113
— G J (Frankr.) 63
— G J (Niederl.) . . . 51
— G P 33
— H B (Frankr.) . . . 197
— H B (Niederl.) . . . 100
— H S (Deutschl.) . . 57
— H S (Frankr.) . . . 69
— h w 19
— J A von Zwolle . . 19
— J B 46
— J R 63
— J S 119
— J v B 100
— J W 51
— L Cz 19
— M T 49
— P C 215
— P R K 121
— P S 33
— P W 15
— S E 85
— V G 49
— Wm. d. Hausmarke 17
— W H 58
Meldolla 161
Menzel 370
Mérigot 354
Meyer, Daniel 129
Meyer, Theodor . . . 121
Micker 121

Middleton 303
Mignerac 155
Mignot 123, 126
Milner 297
Mitelli 181
Mollet 197
Mondon 252
Monnoyer 213
Montano 163
Moreau, P. . . . 350, 353
Morison 227
Morris 293
Motta 185
Moucheron 193
Mouton 213
Müller 135
Muntinck 121
Musi . . . . . 27 ff, 33
Mussard 215
Mutiano 27
Neff 58
Neralco 171
Nette 241
Netto 359
Neudörfer 58
Neufforge 333
Nicoletto da Modena 23
Nilson . . . 281, 355, 378
Nonnenmacher 225
Norman 316
Normand 365
Nourry 147
Oelcker 235
Oppenordt 245
Ostaus 153
Ottaviani 328
Oudry 253
Over 307
Pagan 151, 153
Paganino 149
Palladio . . . 37, 35, 293
Panini 327
Paoli 327
Parasacchi 173
Parasole 156
Passarini 171
Passe, de 189
Passerotti 153
Patte 333
Pearce 307
Pein 357
Pelegrin 63
Pelerin 77
Pellegrino 63
Pencz 46
Percenet 347
Percier 363
Peregrino 22
Pergolesi 329
Perrault, Charles . . . 211
Perrault, Claude 201, 202
Perucci 164
Petitot 329, 337
Peyre 354
Peyrotte 255
Philippon 199
Picart 193, 222
Picquot 77
Pier 285
Pierre 347
Pierretz le jeune 204, 217
Pierretz, A. . . . 204, 207
Pillement 255
Pineau, Dom. 263
Pineau, Nicolas 261
Piranesi 321
Pittoni 27
Plaw 303
Poccetti 163
Pöppelmann 239
Poilly, N. de 217
Post 192
Pouget 353
Pozzi, C. M. 167
Pozzo, Andrea 179
Preisler, Daniel 233
Preisler, J. J. 287
Prieur 340
Primaticcio 62
Prisco 164
Proger 48
Prudhon 365
Pückler 360
Püer 285
Puisieux 354
Quellin 191
Quentel 141
Quéverdo 342
Quewellerie 100
Raab 223
Rabel 196, 197
Rademaker 193
Radi 163
Rafael 177
Raimondi 25, 33
Ranson 341
Rè 185
Rembeur 77
Repton 305
Reuttiman 226
Revett 295
Richardson . . . 295, 315
Riedel, C. F. 357
Riedel, Gottl. Friedr. 357
Rivard 199
Rivius 58
Rodler 58
Rösch 285
Rosis 167
Rossi, Dom. 175
Rossi, Giov. Batt. . . 173
Rossi, Giov. Giac. . . 175
Rossi, L. F. 167
Rossini 327
Rosso 62, 71
Roubo 350
Roumier 257
Roupert 215
Roussel 196
Rubens . . . 195, 187, 175
Ruggieri 175
Rummel 288
Rumpp 288
Rusconi 171
Sagredo 79
Saint-Aubin, Ch. . . . 343
Saint-Non 345, 361
Sainte Lucie 147
Salembier 340
Saly 346
Sambin 69
Santi, Dom. . . . 165, 181
Santi, M. 365
Sarayna 34

Saur 126
Savot 205
Sayer 296
Scalzi 164
Scamozzi 171, 191
Schiavone 161
Schinkel 367
Schmidt, Chr. 224
Schön 58
Schongauer 13
Schübler 235
Schulte 198
Schwarzenberger . . . 141
Schynvoet 193
Scoppa 169
Sedelmayr 239
Seigneurie 77
Senckeisen 225
Sera 151
Serlio 35, 79
Servandony 273
Sheraton 317, 359
Shute 291
Sibmacher 121, 145
Silber 119
Silvestre 211, 205
Slodtz 273
Smith 318
Smugliewicz 327
Soane 303
Soli 329
Solis 107
Soufflot . . . 333, 354, 361
Spaendonck 341
Stadler 225
Steingruber 241
Steinlein 225
Stella 201
Stern 328
Steyner 143
Stöer 129
Stoß 19
Stuart 295
Sturm 241
Swan 301
Switzer 305
Sylvius 95
Syrlin 19
Symony 198
Tagliente 149, 37
Tavernier 195
Tempesta 163
Terreni 177
Tesi 329
Tessier 341
Testelin 213
Thiry 62, 72
Thomas 303
Thurah 242
Thuraine 216
Tiercelet 270
Tijou 217
Torner 77
Toro 244, 259
Toutin 197
Udine, Leon. da . . . 31
Ulrich 121
Unselt 225
Unteutsch 137
Valgrigi 153
Vallée 221
Vanvitelli 173
Vauquer 213
Vavassore 149, 153
Vecellio 155
Vellert 49
Vennekool 192
Verien 216
Vianen 189, 191
Vicentino 37
Vico . . . . . 27 ff.
Vien 347
Vignola 37, 191
Vinci, Leon. da 24
Vinciolo 155
Vingboons 192
Vinsac 349
Visentini 328
Vitruv . 35, 79, 191, 201
Vogtherr 57
Volpato 328
Vouet 207
Vovert 197
Vredeman, Joh. 91
Vredeman, Paul . 189, 93
Wachsmuth, Jeremias 283, 289
Wallis 316
Walpole 305
Ware 293, 294, 300
Watteau 249
Wechter 117
Weis 273
Wenzel v. Olmütz . . 19
Wiedewelt 242
Wilborn 48
Woeiriot 70
Wood, John 303
Wood, Robert 295
Wotton 291
Wren 297, 300
Wüst 229
Wyss 58
Zabaglia 172
Zan 117
Zech 120
Zoan Andrea 22
Zocchi 177
Zoppino 149
Zündt 113

ÜBERSICHT

Seite

Wesen und Geltung des Ornamentstichs 5
Der Goldschmiedsstich der Spätgotik 9
Italien im 15. und 16. Jahrhundert 21
Die deutsche Frührenaissance 39
Rollwerk und Maureske in Frankreich 61
Der flämische Rollwerkstil 83
Deutsches Roll- und Schweifwerk 103
Phantastereien und Knorpelwesen der deutschen Spätrenaissance 127
Die Modelbücher 139
Das italienische Barock 161
Das Barock in den Niederlanden 187
Das Zeitalter Ludwigs XIV 195
Das deutsche Barock 223
Das Rokoko in Frankreich 243
Deutsches Rokoko 276
Vom Barock zum Klassizismus in England 291
Die Rückkehr zur Antike in Italien 319
Der Stil Ludwigs XVI 331
Der Zopfstil in Deutschland 355
Der Empire-Stil 361
Der Ausgang im 19. Jahrhundert 369
Nachweise 371
Künstler und Verfasser 378

Als Ergänzung und Erweiterung dieses Buches wird eine Neuauflage des Kataloges der Ornamentstichsammlung des Staatl. Kunstgewerbemuseums in Berlin vorbereitet. Seit der Auflage von 1894 um fast die Hälfte vermehrt, wird der Katalog die unentbehrliche Grundlage für die Bibliographie des ganzen Gebietes bilden. Nähere Mitteilungen durch den Verlag für Kunstwissenschaft G.m.b.H., Berlin W. 50, Kurfürstendamm 14/15.

Gedruckt bei Emil Herrmann senior in Leipzig

4 **Jessen, P.** Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Bln 1920. 384 S. mit 223 tls ganzs. Abb. OHLwd. 120,—
Einzige Einführung in die Kunst des Ornamentstichs, der Schöpfung u. Verbreitung kunstgewerblicher Entwürfe dient u. dessen Bedeutung für das Kunstgewerbe, besonders im 17. u. 18. Jahrhundert, eine ganz außergewöhnliche war.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00642 7633